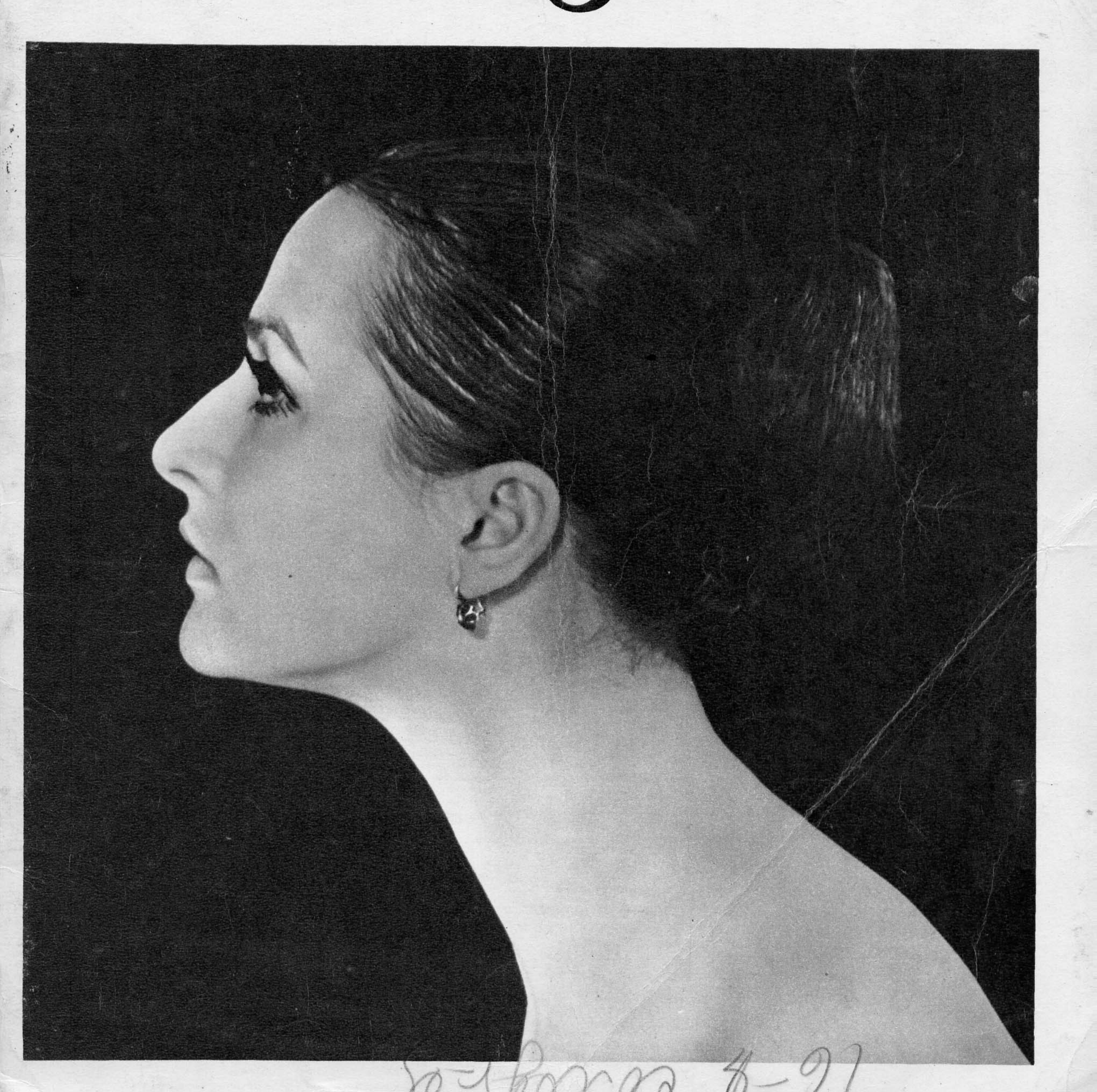
# СОВЕТСКОЕ ФОТО 3

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР

1970





# СОВЕТСКОЕ ФОТО

ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР. 3. 1970.
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПЛАНЕТА»



ВЫСТАВОЧНЫЙ СТЕНД

Нина СВИРИДОВА

Здравствуй, любовь!

НА ОБЛОЖКЕ:

1-я стр. Балерина Ксения Рябинкина. Фото Михаила Сорокина
2-я стр. Юность. Фото Аудрюса Завадскиса
3-я стр. Утро в степи. Фото Ю. Просянина
4-я стр. Киноактриса Анастасия Вертинская. Фото Евгения Умнова

В НОМЕРЕ



*Главный редактор* БУГАЕВА М. И.

*Редколлегия* АГОКАС Н. Н., ДРАЧИНСКИЙ Н. И., ДЫКО Л. П., КИРИЛЛОВ Н. И., КОЗЛОВ А. Ф., КОМОВСКИЙ А. Г., МАКУХИНА Л. Ф., ПРИГОЖИН Ю. Г., СЕЛЕЗНЕВ И. Н., УСАЧЕВ А. А.

*Ответственный секретарь* ЧУДАКОВ Г. М.

*Художник* КАЗАКОВ Р. А.

*Художественно-технический редактор* БЕРСЕНЬЕВСКАЯ Т. Д.

*Адрес редакции:* МОСКВА, ЦЕНТР, М. ЛУБЯНКА, 9

*Телефоны:*
отдел фотожурналистики 294-07-67
отдел искусства фотографии 294-82-14
отдел техники 223-86-24
зав. редакцией для справок 223-20-46
отдел писем 294-53-44

А 01744
подп. к печ. 13/II-70
зак. 9
формат 62×92/16
печатных листов 7,25
учетно-издат. листов 10,57
тираж 200 000
цена 40 коп.

Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати при Совете Министров СССР
Москва, проспект Мира, 105






# ВЗГЛЯД И ЧУВСТВО

Татьяна ТЭСС

В канун Международного женского дня 8 Марта мы попросили известную советскую журналистку Татьяну Тэсс поделиться своими мыслями об образе женщины в фотоискусстве. Материалом для публикуемой ниже статьи послужили работы, экспонировавшиеся на Международной фотовыставке, посвященной 100-летию со дня рождения В. И. Ленина.

Н. К. Крупская
и Клара Цеткин
*Центрабильд*

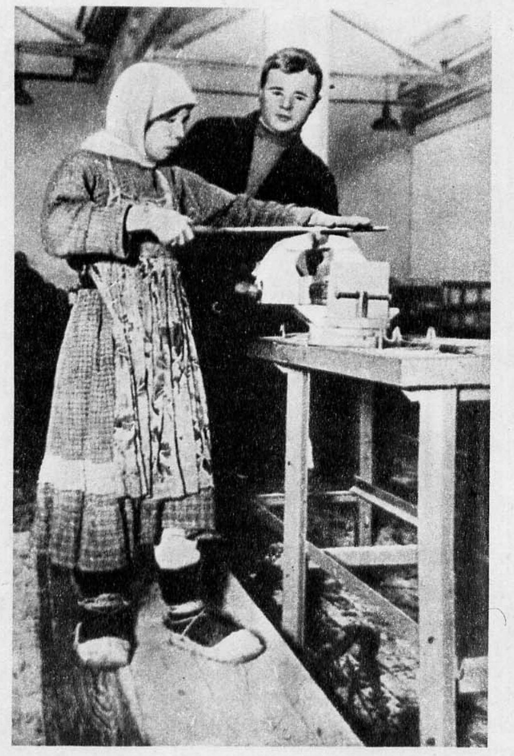
В. Терешкова-Николаева
с юными защитниками
ДРВ

Память человека обладает многими удивительными свойствами, но есть среди них одно, которое представляется мне особым. Я назвала бы его «разветвленностью воспоминания».

Порой достаточно одного толчка, одного впечатления, идущего из окружающего нас мира, как память откликается воспоминанием,— и не одним, а множеством, связанных между собой «ключевой темой»,— событием или явлением, их объединяющим.

Обрывок мелодии, запах дождя, человеческий голос, рокот самолета, мелькнувшее в толпе лицо, белизна первого снега — все это может быть неким паролем, на который память откликается хранящимися в ее глубинах воспоминаниями, и они оживут, засверкают, пробудят вихрь чувств. И очень часто таким паролем, на который откликаются наши чувства, наши воспоминания, бывает фотографический снимок.

Фотографии дано «остановить мгновение»; мастер фотографии стремится уловить и запечатлеть это мгновение в наиболее выразительной его точке. Настоящая хорошая фотография — всегда частица жизни, несущая в себе ее дыхание, ее движение, ее наполненность. Пойманная объективом черта жизни рода человеческого, которую запечатлел художник, не только непосредственно обращается к нашим чувствам, но и часто воскрешает в нашем сознании картины жизни, когда-либо нами увиденные, заставляя сравнивать, сопоставлять, соглашаться или спорить.



**В. ТЕМИН**
Экипаж самолета «Родина»:
П. Осипенко,
В. Гризодубова,
М. Раскова, 1938 год.

**А. ШАЙХЕТ**
Рабочий-комсомолец Горьковского автозавода обучает молодую работницу

**Б. ГРАДОВ**
Председатель колхова М. Микитей

**Б. КУДОЯРОВ**
Из серии «900 дней ленинградской блокады»

*(к стр. 6—7)*

Женщина Востока

**Жан МОР**
(Франция)
Портрет

**П. СВЕНССОН**
(Канада)
«Куда идет мода?»

**М. ГАНКИН**
(АПН)
Черная мадонна

И чем сильнее воздействие снимка, чем выше его мастерство, тем глубже и многообразнее наши раздумья.

Особенно явственно это можно ощутить, когда перед тобой открывается ряд снимков, охватывающих цикл событий, объединенных одной темой. В данном случае речь идет о фотографиях, посвященных женщинам.

Я всегда испытывала чувство протеста против выделения или обособленности так называемой женской темы в искусстве. Нет «женских» или «мужских» тем в искусстве, есть тема жизни, есть угол зрения художника, рассматривающего явления жизни, вглядывающегося в людей, эту жизнь строящих. Роль женщины в мире огромна. От наблюдательности мастера, от степени его таланта зависит, насколько значительно и характерно будет то схваченное фотообъективом жизненное явление, которое предстанет перед нами на стендах выставки, на страницах альбома, журнала, газеты, книги.

Но вместе с тем нельзя забывать, что в характере женщины, в ее труде, в ее правах и обязанностях, по-разному сложившихся в разных по своему социальному строю государствах, наконец, в чертах ее души все же есть особенности, которые требуют от мастера фотографии не только зоркости, но особой душевной чуткости к ним. И тогда, когда он этими

качествами обладает, встающий в его фотографиях облик женщины нерасторжимо связан с великим и сложным обликом нашей жизни.
Бывают минуты в жизни народа, когда нравственные качества каждого человека проявляются особенно полно. На одной из фотографий, которая была экспонирована на Международной фотовыставке, посвященной 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, показана улица Ленинграда, снятая, очевидно, в первую военную осень.
Обыкновенная улица, по которой проходит воинская часть, а навстречу по тротуару идут обыкновенные ленинградские прохожие. Но когда вы вглядываетесь в фотографию, то ощущаете поразительно чутко схваченную атмосферу той поры, предвещающую великие испытания, через которые пройдет любимый всеми нами город. Ее, эту атмосферу, передает пустынность широкого проспекта, походный шаг уходящей на фронт части, но больше всего ощущаешь ее, всмотревшись в лица идущих по тротуару людей. Это женщины, только женщины, сосредоточенные, торопливо шагающие, очень разные по возрасту, по одежде, по внешности и вместе с тем уже объединенные общностью своей тревоги, своего мужества, своей ленинградской судьбы. И когда на другом снимке видишь блокадный Ленинград, то узнаешь в этих обвязанных платками и одеялами, из-







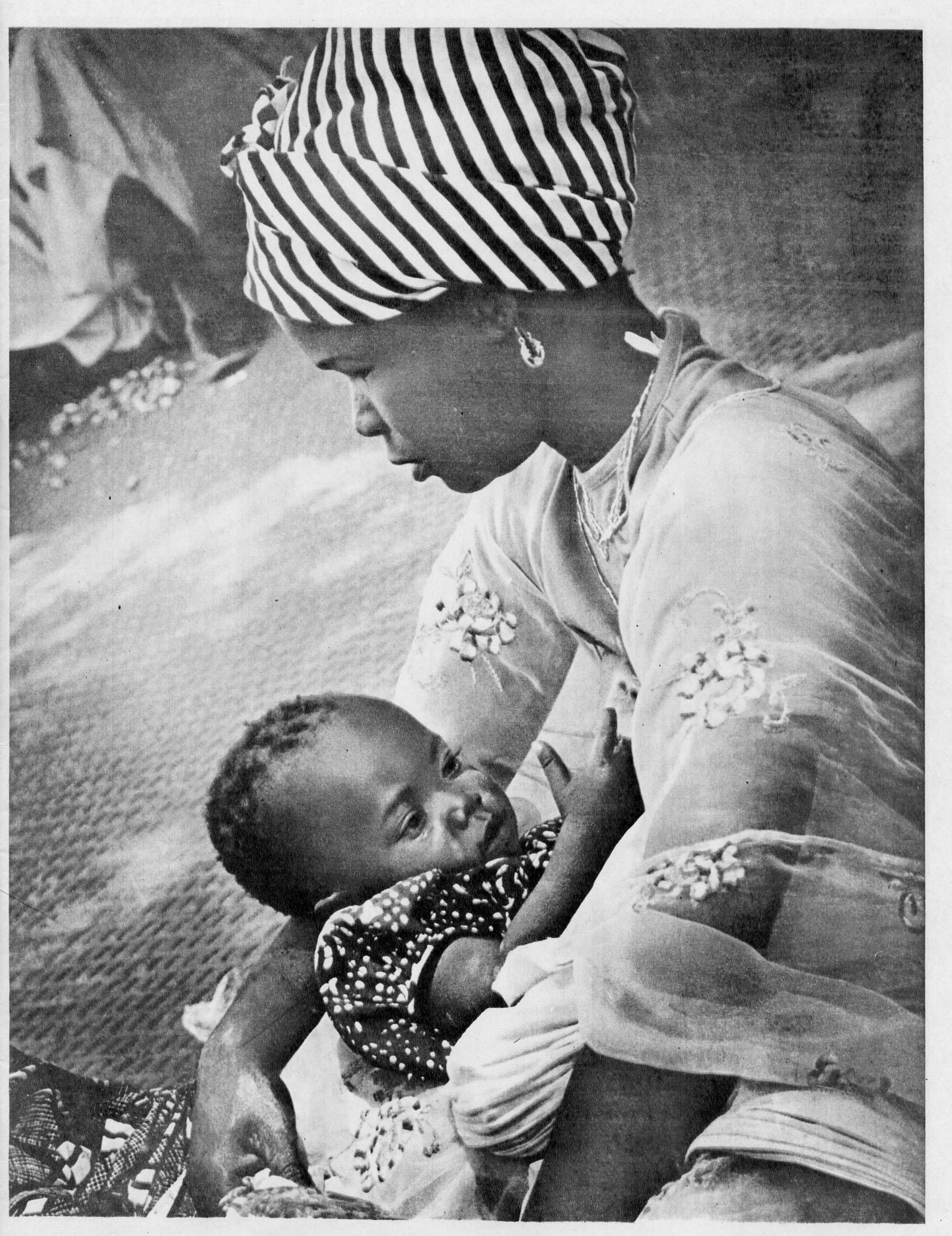


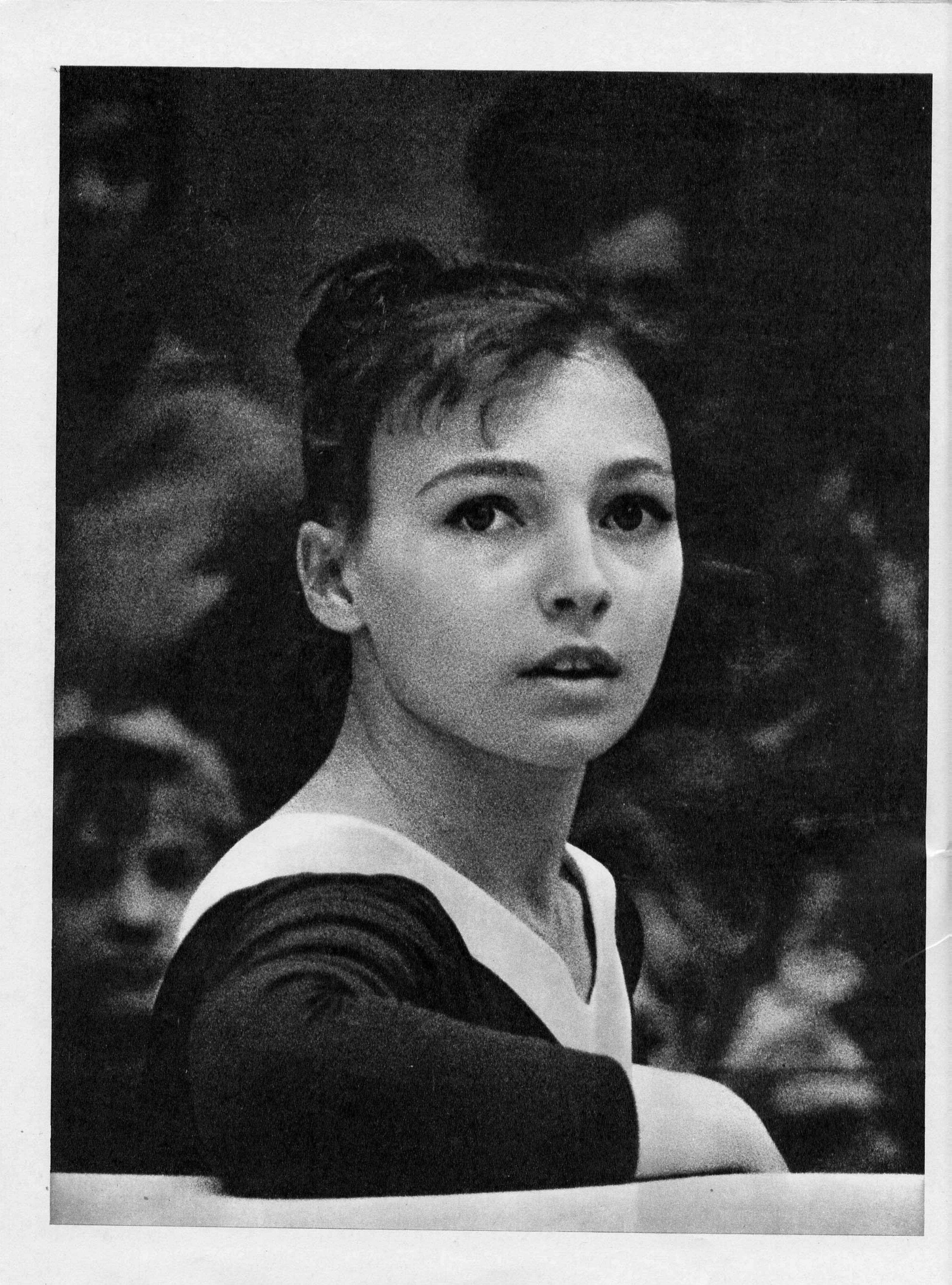
мученных бомбежками, голодом и стужей женщинах все те же черты безотказной самоотверженности, мужества и великого терпения, что так полно сказались в трудные дни. И поэтому, наверное, снимок, на котором видно, как замазывают надпись, предупреждающую об опасности артобстрела этой стороны улицы, и видна улица Ленинграда, уже ожившая, оттаявшая, сияющая радостью вновь завоеванной жизни,— этот снимок обладает поистине пронзающей одухотворенностью. Так две фотографии могут оживить в памяти огромный и сложный период нашей жизни с его болью и его радостями.

Если говорить об основных, наиболее стойких и ярко выраженных чертах характера наших женщин, то первой из них, как мне кажется, надо назвать самоотверженность. Самоотверженность в труде, самоотверженность при столкновении с испытаниями и трудностями, самоотверженность материнской любви — эти качества, столь полно проявившиеся в годы войны, неотделимы от образа нашей женщины и ныне.

Старшее поколение любит иногда посетовать на беспечность молодежи, а иногда, как мы видим на одной из зарубежных фотографий, и покоситься с неодобрительным изумлением на юных ревнительниц моды.

Но мода — явление преходящее, и чрезмерное увлечение ею тоже проходит. Наши девушки, только недавно сменившие короткие юбочки детства на еще более короткие юбки юности, быть может, завтра



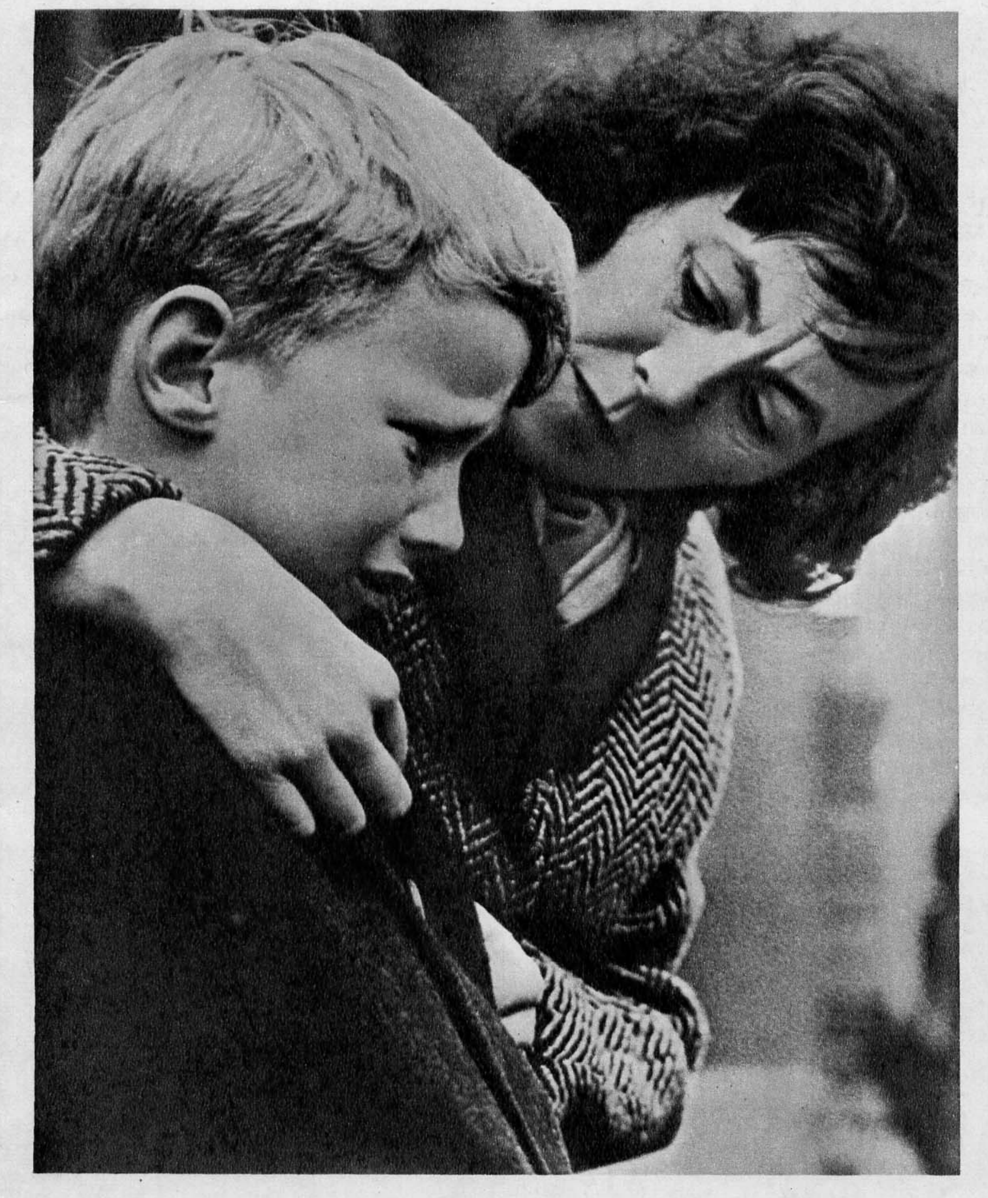




**С. ЛИДОВ**
**Наталья Кучинская**

**Ева ВРЕГГМАН**
**(ГДР)**
**Обида**

**Жан МАЗЕЛЬ**
**(Франция)**
**Без названия**





сменят их на прозодежду новостройки. На Братской ГЭС трудятся дочери и внучки тех женщин, что в свои юные годы строили на земле новый город по имени Комсомольск. Связь поколений неразрывна, и каждое поколение вносит в великое дело, которому мы служим, свой труд, свой вклад.
И здесь я снова хочу вернуться к особенностям фотографии, к ее способности сохранять живую правду событий, которые из факта времени уже стали фактом истории.
Прошло немало лет с того дня, когда совершил свой перелет самолет «Родина»,— первый большой перелет, в котором членами экипажа были только женщины. Их можно увидеть на фотографии, летчиц-героинь Гризодубову, Раскову и Осипенко, увидеть их лица, светящиеся счастьем и молодостью. Могли ли представить тогда смелые летчицы «Родины» великое будущее нашей техники, могли ли представить тоненькую кудрявую девушку, которая завоюет космос, Валю Терешкову, первую в мире женщину-космонавта? Кажется, что не десятилетия, а целый век отделяет небольшой самолет «Родина» от волшебно-могучей машины, для которой стали доступны космические пространства. А ведь Валентина Гризодубова и Валентина Терешкова-Николаева — наши современницы, и, быть может, на какой-нибудь фотографии мы увидим их рядом, двух советских женщин, двух героинь, живущих в одно и то же время, вобравшее в себя и рождение первых лайнеров, и открытие новой космической эры.
Почти нет такой области труда, в которой наравне с мужчинами не трудились бы наши женщины.
Вот они перед нами, портреты женщин мира, наших современниц; вот остановленные фотообъективом минуты их жизни.
Мы видим мягкое, утомленное лицо женщины-врача, взгляд ее глаз, полных доброго, умного внимания. Мы видим седую мудрую голову женщины-писателя. И лицо матери, склоненное к плачущему сыну, полное нежности, тревоги, глубокого желания понять причину детского горя. И сияющее молодой силой и прелестью лицо юной строительницы, смотрящей так открыто, с таким счастливым достоинством, какое бывает у человека, нашедшего любимое дело, знающего свое призвание, твердо стоящего на земле.
А дальше сама память подскажет нам лица женщин, что довелось нам встретить на нашем пути, их биографии, их судьбы, в каждой из которых отражена большая судьба планеты. Летопись удивительных встреч оживет перед нами. И в этом, быть может, одна из самых ценных особенностей искусства фотографии, ибо остановленная объективом минута человеческой жизни не вянет, не меркнет: она всегда жива. И ей дано находить отклик в душе людей.

# ВАДИМ ОПАЛИН

**На Международной выставке художественной и документальной фотографии, посвященной 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, фотокорреспонденту журнала «Турист» Вадиму Опалину за серию снимков «К Ильичу» была присуждена бронзовая медаль. Журналист Г. Семар знакомит читателей с творчеством Вадима Опалина.**

Наверное, легче писать о маститом фотохудожнике: у него уже все найдено, есть свой индивидуальный творческий почерк, свой «конек», и глубина его работ с лихвой окупает тысячу слов. Тех самых слов, которых, как говорят, стоит одна хорошая фотография.

Иное дело — писать о молодом: и он сам, и дружелюбный критик пока еще не решили, что им уже найдено и «куда он пойдет». Впрочем...

Если вы взглянете на снимки из серии «К Ильичу», внимательно рассмотрите другие работы Вадима Опалина, то словно вместе с ним мысленно пойдете по дорогам его творческих поисков...

Опалин молод, ему тридцать с небольшим — и чуть ли не половину этих лет провел он в экспедициях, командировках, походах. Если рас-

К Ильичу (из серии)

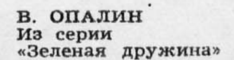












В. ОПАЛИН
Из серии
«Зеленая дружина»

чертить карту страны его маршрутами, сетка окажется довольно густой. Страсть к путешествиям стала чертой его характера.

Именно эта страсть привела его в свое время на географический факультет МГУ, а впоследствии и в журнал «Турист». На геофаке кочевала с курса на курс «местная» поговорка: «Тот не географ, кто не фотограф!» Опалин освоил фотоаппарат. «Крещение» произошло в фотолаборатории факультета.

А потом — научная работа на кафедре полярных стран, экспедиции по изысканию перспективных нефтяных районов. Вадим снимает своих товарищей в нелегких походах — так родился фотоочерк «Разведка перед разведкой», опубликованный на страницах «Смены». В журнале «Турист» появились фоторепортажи «Положительный пассажир», «Зеленый патруль» и, наконец, фотоочерк «К Ильичу», удостоенный высокой награды на Международной фотовыставке.

Характерная черта творческого почерка молодого фотожурналиста — внимание к личности, индивидуализированным психологическим деталям. Герой его — чаще всего ровесник самого Вадима, товарищ по профессии: географ, геолог, путешественник.

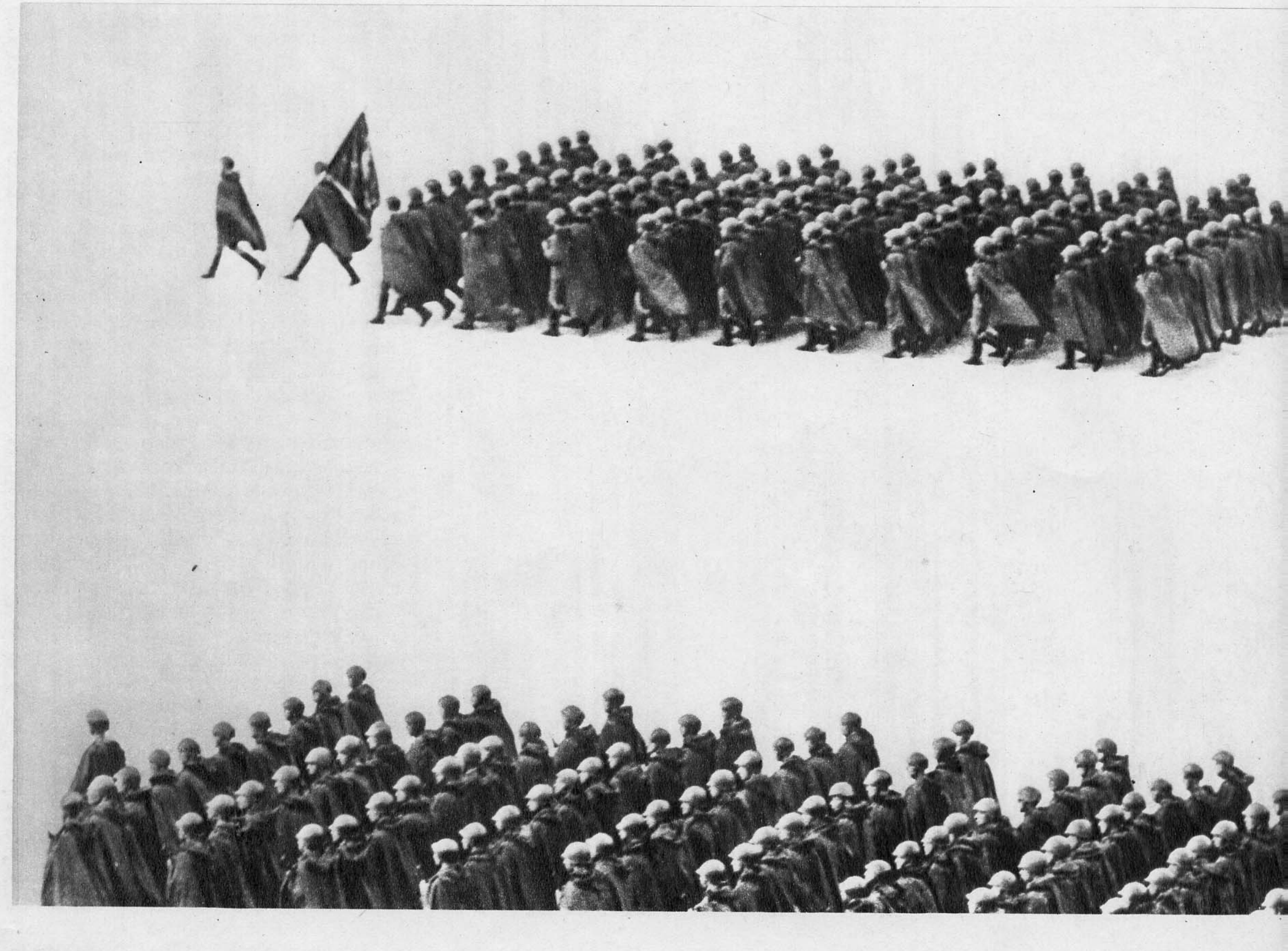
Портрет — самый трудный жанр в фотоискусстве. Объектив Опалина смело раскрывает сокровенный мир человеческих чувств, выделяя главное, определяющее, без чего человек не личность.

В числе опалинских умений основное — уметь показать человека, природу, трудовой процесс как бы «врасплох», в наиболее естественном, непосредственном проявлении, характеризующем их глубинную суть. Это умение одухотворяет и «моментальные», и станковые его работы.

Вадим Опалин много работает, готовится к фотовыставке корреспондентов журнала «Турист», недавно получил приглашение из ГДР прислать свои работы на выставку «Любовь, дружба, солидарность». И, конечно, впереди многие маршруты, новые работы по заданиям редакции...

Добрый путь, Вадим! Пусть каждая из твоих новых работ будет той самой фотографией, которая стоит тысячи слов!

Г. СЕМАР



КЛУБ
«СОВЕТСКОЕ
ФОТО»-70»

# ВНИМАНИЕ — ЧЕЛОВЕКУ, ЖИЗНИ

Кажется, все уже снято. Кажется, фотолюбителю уже не найти ни одного нового сюжета, достойного его объектива. Но, листая иллюстрированные журналы, он немного успокаивается, видя образцы, достойные подражания. «Сейчас соберу аппаратуру,— думает фотолюбитель,— выйду на улицу, на угол, и будет снимок...»

И будет снимок, подобный работе (из почты «СФ») «Окраина». Нет, он неплох, совсем даже неплох. Главное его достоинство — внимание автора к злободневной, «профессиональной» теме, желание снять «оперативный» сюжет. Но вместе с тем — снимок кажется мне очень знакомым, деревья на первом плане (необходимая деталь!) зрительно перебивают тональную перспективу, добавляя снимку некий несозвучный акцент. Зрительное сопоставление новых домов и деревьев не оправдано логикой сюжета — все это предопределено уже где-то виденными снимками.

...Внимание к злободневным сюжетам — характерная черта большинства работ членов городского клуба Челябинска, о котором мы и поведем речь. Челябинцы правильно выбрали направление в работе. Не подделки «под красивое», а внимание к человеку и его делам, жизнь города, страны наполняют значительным смыслом всю их деятельность.

Но это — «что». А как? По-разному. Бывает, как у С. Васильева («Осень»): грамотно технически и композиционно, но — равнодушное умение вместо первооткрытия. Обидно, тем более что передо мной снимок того же автора («Сельские почтальоны»), где вообще-то «никакое» изобразительное решение полностью искупается неподдельной свежестью, безыскусственной правдивостью.

Мы много и даже слишком много говорим о фотоискусстве, употребляя это понятие кстати и некстати направо и налево, и забываем порой, что «искусственный» в негативном значении этого слова — тоже производное от искусства. И может быть, тут-то и есть «ахиллесова пята» многих любительских работ — отлично слаженных и зачастую качественно напечатанных. Искусственность, подражательность замысла обусловливает неполноценность восприятия: зритель скользит по фотографии взглядом, иногда задумывается — «как это сделано?», а иногда просто пройдет мимо, не отложив в памяти увиденное.

Искусственность бывает разных то ли видов, то ли

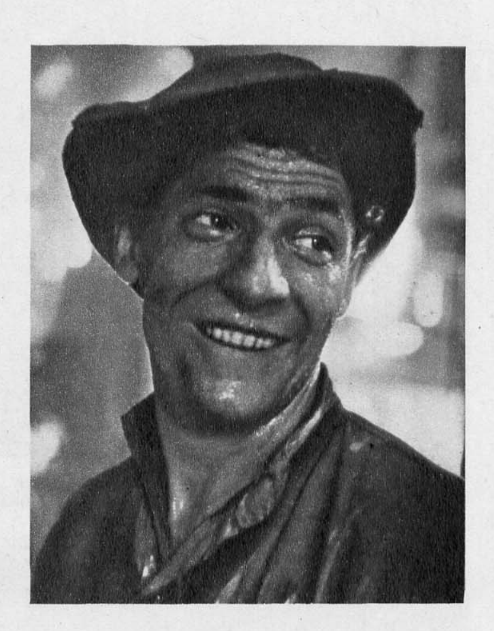
Е. ТКАЧЕНКО
Солдаты

Ю. ТЕУШ
Рабочая Кама

М. ПЕТРОВ
Металлург

С. ВАСИЛЬЕВ
Сельские почтальоны

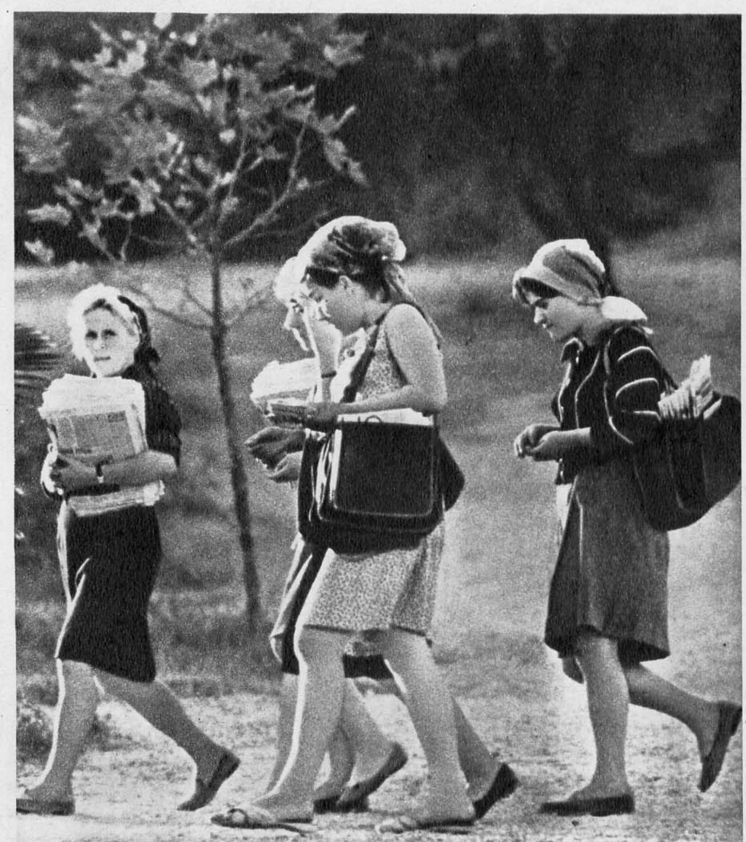




родов — называйте как хотите. Может быть откровенным перепетым мотивом, может быть сложным нагромождением неких «символов», объединенных в модные сейчас фотосерии, где помпезность названия прикрывает бедность мысли и скудость наблюдения. Может быть...

Да какое нам дело до того, чем может быть. Мы хотим, чтобы этого не было. Мы хотим, чтобы на стендах выставок наших фотоклубов чаще экспонировались такие работы, как «Рабочая Кама» Ю. Теуша, «Солдаты» Е. Ткаченко, «Металлург» М. Петрова, снимки внешне очень простые, но за каждым из них — четкое биение мысли, точно определившее и момент съемки, и границы кадра, и — самое главное — его содержание, как внутреннее, так и внешнее. Пусть не будут в обиде на меня челябинцы за, так сказать, «произвольное цитирование» их работ. К сожалению, я никогда не был в этом клубе, меня просто попросили прокомментировать полтора десятка снимков. И, долго рассматривая фотографии, я пришел к выводу, что комментировать каждую из них нет нужды — и без того они будут понятны зрителю. Но вдруг снимки, вместе взятые, как бы прояснили некоторые тенденции, свойственные, мне кажется, всей нашей любительской фотографии сегодня. О них и захотелось сказать несколько слов. А Челябинскому клубу — от души успеха!

В. ВОДЗИНСКИЙ,
художник





**Ю. ТЕУШ**
**Закарпатье**

**Е. ТКАЧЕНКО**
**Рабфак на Магнитке**




Ю. КРИЕВИНЬШ

Музыка

Свет истории



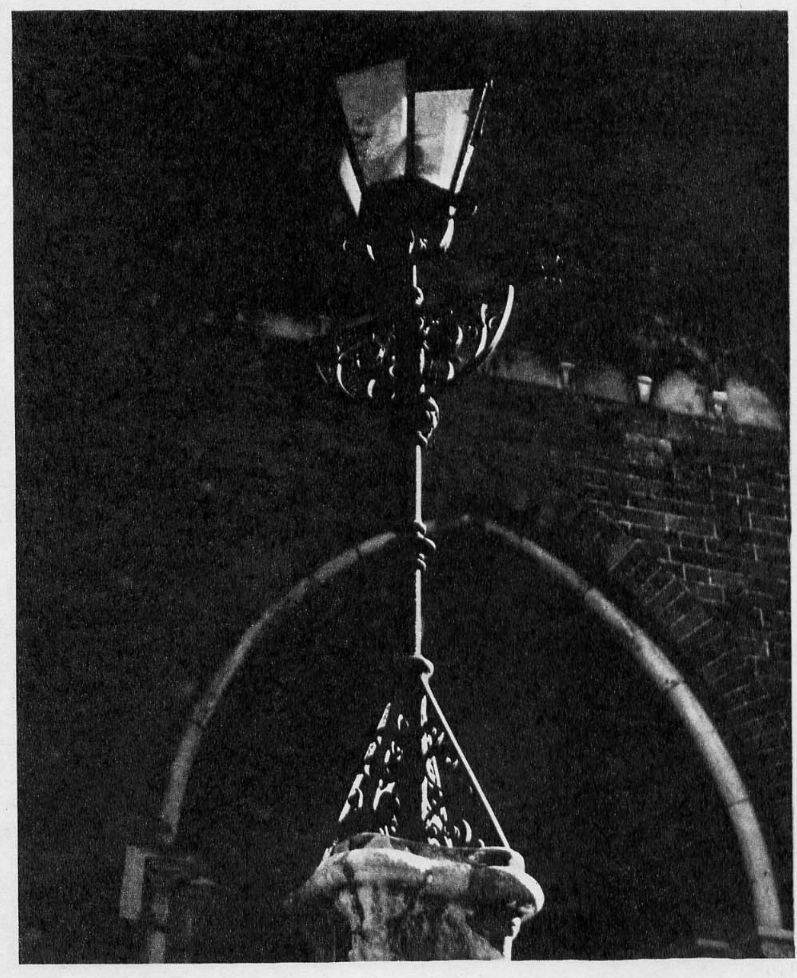
В связи с 25-летием освобождения столицы Советской Латвии от немецко-фашистских захватчиков в Риге экспонировалась тематическая фотовыставка, названная «Встреча с Ригой».

# «ВСТРЕЧА С РИГОЙ»

Выставка носила ретроспективный характер. На первых стендах мы увидели эскизы древней Риги — у этих фотографий особенно часто останавливались юные рижане. Многих привлек первый фотоснимок нашего города, который сохранился в архивах Исторического музея, и, конечно, снимок первого трамвая, увиденного на Александровском бульваре в 1897 году Вилисом Ридзениеком. Пройдя еще несколько шагов, мы попали в... толкучку бывшего рынка на берегу Даугавы, смогли передать привет молодцеватому Янису Пику, который могуче выпятил грудь у высоких и тяжело нагруженных овощных лавок...

На облик столицы Латвии тяжелый отпечаток наложила последняя война. Вместе с площадью Ратуши в развалинах погибли замечательное строение — Дом Черноголовых и статуя Роланда. И здесь к нам снова на помощь пришло фотоискусство Вилиса Ридзениека, который увековечил прекрасные памятники старины. Рядом с ними мы увидели рижан: мужчин, женщин, детей, которые разбирают руины, расчищают трамвайные пути, в едком дыму тушат последний пожар, возвращая людям и домам безоблачное небо.

И затем как-то неожиданно и стремительно мы перенеслись в новый послевоенный город. Октябрьский мост в объятиях трепетных огней соединяет берега Даугавы. Стальные руки крана взметнулись к солнцу, как крылья сказочной птицы. Сверкают окна школы на улице Иманта Судмалиса. А в осеннем парке старый фотограф ищет выразительный кадр.





В. ГАЙЛИС
Силуэты новой Риги

П. ШМИТС
Итог войны

Ю. КРИЕВИНЬШ
Находка
Художница

В размещении экспозиции — определенная ритмика, композиционные переливы. Вспомним хотя бы снимки, пронизанные музыкой, аккорды которой как бы нарастают из линий Домского собора. И как нельзя лучше сюда подходят слова Мирдзы Кемпе — народной поэтессы Латвии:

Великую музыку ночью и днем я слышу,
Какой-то всемирный Бах терзает меня,
Какой-то сверхмощный Бетховен
Стены колышет...

Перед посетителями из темноты выступает старинный фонарь, таинственным светом манящий в глубь веков... Четыре смешных человечка, каждый в своей позе, за чем-то старательно наблюдают. Мимо могут промчаться сотни автомашин и троллейбусов, но они даже не шелохнутся! «Находка» — так названа эта простая, но незабываемо поэтическая фотография.
Нужно сказать, что подобных открытий на выставке было немало. Мы как бы прислушивались к шелесту лип на площади Коммунаров, вдыхали аромат сирени Задвинья, отдыхали в тиши Бикерниекского леса, покой которого не нарушают даже звонкие голоса лыжников в зимний вечер. Но как часто приходилось самим себе признаваться: мы же еще так мало знаем свою Ригу. Об этом напомнила первая тематическая выставка о городе на берегах Даугавы. Она заставила почувствовать красоту в большом и малом, напомнила о том, что, шагая по родному городу, нельзя оставлять без внимания корабли и барельефы, чаек и лица прохожих.
Стихи и фотографии на выставке удачно дополняли друг друга. Мы с радостью увидели на стендах имена известных латышских поэтов Я. Судрабкална, Ю. Ванага, М. Рудзита, А. Чака, Я. Грота, А. Григулиса, М. Кромы, А. Балода, В. Луса и других. В день открытия выставки состоялся час поэзии, на котором стихи о Риге проникновенно читала актриса Зигрида Стунгуре. Специальное посвящение этому событию написал Карлис Крауиньш, которому идет уже 91 год. Орнитолог Карлис Григулис подражал пению птиц, которых мы слышали в садах Межапарка и Торнякална. Поэт Гунар Селга читал свои произведения.
Инициатор выставки Юрис Криевиньш объединил целую плеяду фотографов: Леона Балодиса и Гунара Бинде, Владимира Гайлиса и Яниса Глейзда, Жаниса Граубица и Роберта Йохансона, Яниса Крейцберга и Лаймона Стипниека, Петериса Шмитса и уже упомянутого старого мастера Вилиса Ридзениека. Спасибо всем за приятный сюрприз!
Фотографии и стихи замечательно дополняют и обогащают друг друга. Хорошо, если бы и на следующих выставках укреплялось это содружество. В мыслях я уже вижу альбом, где рядом с фотографиями опубликованы поэтические строки о мостах Даугавы, о кривых улочках и мостовых Старой Риги, о новых парках и стройках города, во дворах которого подрастает завтрашнее поколение и рождаются дерзкие мечты будущего... Разве это трудно осуществить?

Андрис ВЕЯНС








# IV МЕЖДУНАРОДНАЯ В ПЛОВДИВЕ



Открытие выставки в Пловдиве. Выступает д-р Ван дер Вейер.

Нг УНГ-Ю (Гонконг) Дети и монашки

Мартин ШИПЕР (Бельгия) Закат

Ален КУВЕР (Марокко) Человек с кобрами

Янош АЙФЕРГ (Венгрия) Марсель Марсо

С успехом прошла в болгарском городе Пловдиве IV Международная выставка художественной фотографии. Ее устроителями были: Дирекция фотографии при Комитете по культуре и искусству Болгарии, городской Народный Совет и фотоклуб при профсоюзном Доме культуры. Организации выставки содействовала Международная федерация фотоискусства (ФИАП).

Экспонировались работы фотомастеров из Австрии, Аргентины, Бельгии, Болгарии, Бразилии, Венгрии, ГДР, Гонконга, Греции, Дании, Испании, Италии, КНДР, Марокко, Норвегии, Польши, Румынии, СССР, Финляндии, ФРГ, Чехословакии, Швейцарии, Швеции и Югославии.

Несмотря на «многонациональность» представленных работ, на их тематическое разнообразие, выставка не создавала впечатления пестрой разноголосицы. Членам жюри представилась возможность скомпоновать экспозицию, которая показала зрителю яркие картины жизни, деятельности людей на разных континентах.

Выставка представляла четко выраженный современный стиль в фотографии.

Это можно было отметить во всех фотографических жанрах представленных работ. В пейзаже авторы стремились достичь эмоциональности выражения за счет необычно скупой или, наоборот, расширенной гаммы тонов и полутонов. В портрете преобладал интерес к социальному типажу, драматизму, психологическому настрою. Бытовые, жанровые сцены воссоздавали действительность сегодняшнего дня.

Такой подбор фотографий, естественно, обеспечил высокий уровень выставки, вызвал большой интерес у зрителей.

Выставку в Пловдиве открыл президент ФИАП доктор Ван дер Вейер (Бельгия). В своем вступительном слове он охарактеризовал ведущие тенденции современной фотографии. «В художественном фотографическом изображении, — сказал Ван дер Вейер, — проявляется наше подсознание, оно всегда искренне и лишено преднамеренности... Фотография создает крепкие связи между людьми доброй воли, она не знает границ и разговаривает на языке, который все хорошо понимают. Она показывает, что человек по своему существу хороший, и он никогда не откажется от своего естественного стремления жить в мире и братстве».

В Пловдиве экспонировалось 240 черно-белых и цветных работ. Советская коллекция была представлена 26 работами 20-ти авторов и пользовалась заслуженным успехом.

Жюри выставки под председательством фотографа-художника, члена ФИАП Николая Попова присудило следующие премии советским мастерам и фотолюбителям: золотую медаль — О. Макарову за серию «Святослав Рихтер», серебряную медаль ФИАП получил Г. Бинде («Акт»), специальный приз Дирекции фотографии — М. Баранаускас («Смена караула»), бронзовые медали выставки — В. Луцкус («Девочка») и Э. Спурис («Старость»), дипломы выставки — В. Ахломов и Л. Балодис.

На этих страницах — снимки с выставки.

И. СЕЛЕЗНЕВ (Пловдив)














Флориан ДОМЕНЖО
(Швейцария)
Едва ли?

Лоте МИХАЙЛОВА
(Болгария)
Мама

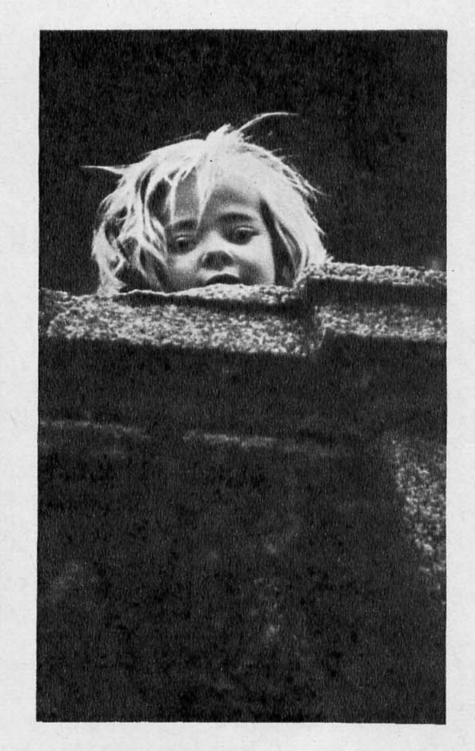
Антон БЕРЛ
(Австрия)
Любопытство

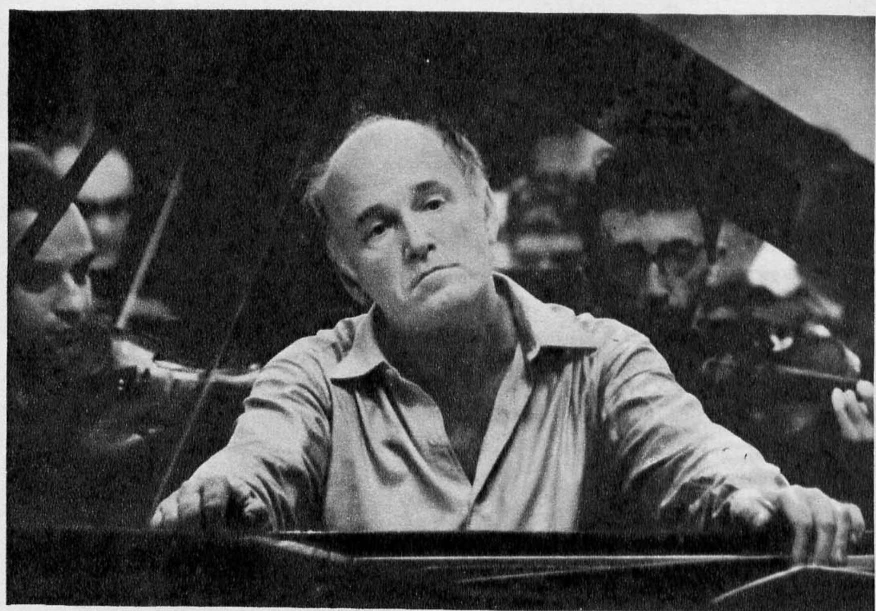
Йосиф МАРКС
(Румыния)
Счастливая встреча

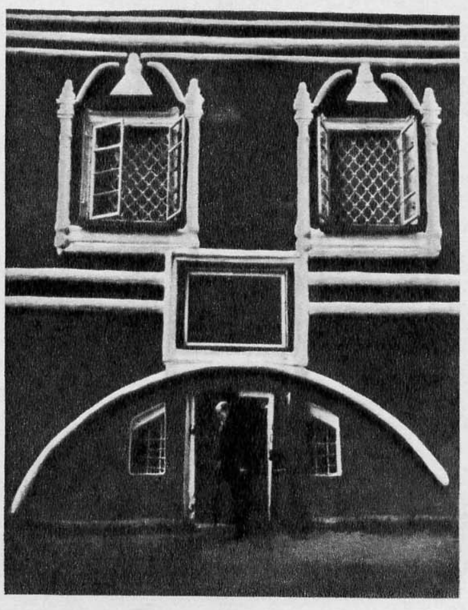












Жустино ГОМЕС
(Бразилия)
Тяжелая жизнь

Вилли ФЕКС
(Австрия)
Дорога в поле

М. БАРАНАУСКАС
Смена караула
*Специальный приз Дирекции фотографии Болгарии*

В. ЛУЦКУС
Девочка
*Бронзовая медаль*

О. МАКАРОВ
Святослав Рихтер
(из серии)
*Золотая медаль*

Э. СПУРИС
Старость
*Бронзовая медаль*

В ПОРЯДКЕ ОБСУЖДЕНИЯ

# ЧТО НУЖНО ФОТОЛЮБИТЕЛЮ?

Р. КРУПНОВ,
инженер, председатель фотоклуба «Кадр» (Москва)

Очередной понедельник в фотоклубе «Кадр» был посвящен показу цветных диапозитивов одного из членов клуба.

Но говорили не только о просмотренных слайдах. В беседе не заметили, как перешли к проблемам развития любительской фотографии.

— Нам трудно угнаться за профессионалами там, где дело касается тематических съемок,— говорили одни. — Да и нужно ли дублировать работу репортеров, когда у любителей своя нетронутая «целина»?

— Творчество любителей и профессионалов нельзя механически разграничивать,— возражали другие. — И любитель имеет право на тематическую съемку. Просто одно и то же событие они снимут по-разному, выполняя при этом каждый свою задачу...

Высказывалось мнение и о том, что вообще не существует проблемы любительской и профессиональной фотографии, а есть две категории снимков: хорошие и плохие.

Правилен ли такой подход? Есть ли разница между творчеством любителя и профессионала? Какие задачи стоят перед фотолюбителями? Чего ждет фотолюбитель от работы в клубе? — эти и другие проблемы волнуют многих.

Вспомним в связи с этим историю фотоклуба при редакции газеты «Советская культура»... На первое заседание по приглашению газеты явилось столько народу, что зал, рассчитанный на двести мест, не смог вместить всех желающих. Не прошло и полугода — осталось десять человек. В чем причина? Ведь редакция выделила клубу благоустроенное помещение, организовала встречи с ведущими фотокорреспондентами, взялась публиковать работы любителей. Перед ними было поставлено одно условие: снабжать редакцию снимками, отвечающими профилю газеты. Незнание специфики фотолюбительского движения, попытка утилитаризировать его обернулись для редакции столь неожиданным образом. А между тем в стране существует множество фотоклубов, которые строят свою работу на одном энтузиазме. В чем тут секрет?

Прежде чем ответить на этот вопрос, попытаемся решить другой: в чем причина тяги фотолюбителей к объединению, возникающей на том этапе, когда на смену техническим проблемам появляются творческие? Не доверяя отзывам родных и друзей, фотолюбитель несет свои творения на суд более опытных товарищей. Встреча с неизвестным зрителем, похвала, а может быть, и критика одинаково полезны человеку, ставшему на путь творчества... Стать свидетелем творческой удачи товарища, иметь возможность узнать о всех подробностях рождения интересного снимка — вот что нужно фотолюбителю, пришедшему в клуб.

Бывают случаи, когда руководство клуба считает, что любительство — любительством, а нужна серьезная деловая отдача. Клуб заключает договоры с общественными организациями на оформление интерьеров, изготовление альбомов. В Госбанке у клуба появляется текущий счет, у председателя — круглая печать. Приобретается новое оборудование, материалы... Казалось бы, все хорошо. Однако творческая активность начинает падать. Клуб распадается. Попытки использовать фотолюбителей в несвойственной им роли профессионалов, как правило, оканчиваются неудачей.

Не следует ли из этого, что фотолюбительство по природе своей неуправляемо? Вправе ли клуб вмешиваться в творчество автора?

Едва ли возможно категорично ответить на эти вопросы. Ведь в каждом клубе — свои особенности, и одна и та же проблема в каждом отдельном случае должна решаться с учетом специфических условий. Но все же существуют неписаные законы, по которым должен жить и развиваться успешно работающий коллектив.

Фотоклуб — это прежде всего своеобразный камертон, по которому фотолюбители проверяют свой творческий настрой. Борьба за творчески работающий фотоклуб — это прежде всего борьба за каждого члена коллектива.

Часто говорят о творческом «лице» клуба, связывая это понятие с какой-либо определенной, присущей только данному коллективу тенденцией в выборе тем и их изобразительных решений. Когда речь идет о творчестве отдельного автора, понятие о его индивидуальном почерке не может вызвать возражения. Но если дело касается коллектива, привычный термин «творческое лицо» вызывает беспокойство. Как живется в клубе фотолюбителям, не укладывающимся своими работами в рамки «лица» клуба? Не происходит ли нивелировка основной массы фотолюбителей под установленный эталон? Не обращается ли когда-то найденное оригинальное решение в ненужную традицию?

Вопрос о традициях и новаторстве отнюдь не праздный. Часто можно слышать в клубах разговор о поисках ради поисков, редко заканчивающихся находками. Большей частью это бывает в клубах, где недостаток эстетического воспитания порождает метания фотолюбителей от одной крайности к другой, слепое подражание всему самому «новому», «современному».

«Лицо» должно быть у каждого фотоклуба. Но не стереотипное, как на некоторых выставках, когда все работы кажутся выполненными одной рукой. Своеобразие должно проявляться в принципах подхода к работе, в задачах, которые пытается решать фотоклуб. Нас объединяет не только любовь к фотографии, но и общность взглядов на творчество.

Опыт работы многих клубов показал, что наиболее результативными из них являются объединения, насчитывающие не более тридцати человек. Это делает возможным постоянные творческие контакты между членами клуба, свободный обмен мнениями.

Говоря о секретах фотографического мастерства, многообразии художественных средств, которыми должен овладеть фотолюбитель, нельзя забывать, что и сама клубная работа — это тоже творчество, это тоже вечный поиск новых форм и методов, способных поднять работу на уровень тех задач, которые стоят перед советской фотографией.

От редакции. Мы приглашаем всех желающих — членов фотоклубов, профессионалов, отдельных фотолюбителей — высказать свое мнение по вопросам, поднятым в статье.



Арманд ДЮМИНИ (Франция)
Портрет







Нина СВИРИДОВА

Здравствуй, любовь!

# ОТКРОВЕНИЯ ПРИРОДЫ

## «Синхромия» Оскара Фореля

Выставка работ Оскара Фореля в Доме дружбы с народами зарубежных стран проводилась по плану культурного обмена между обществами «Швейцария — СССР» и «СССР — Швейцария». Ее открыла вице-президент общества «СССР — Швейцария», заместитель директора онкологического института им. Герцена В. Городилова. Со словами приветствия выступил президент фотосекции Дома дружбы Д. Бальтерманц. На открытии присутствовали автор — д-р Оскар Форель и чрезвычайный и полномочный посол Швейцарии в СССР г-н Жан де Штуц.

Оскар Форель — по профессии врач, фотография помогала ему в работе как метод научного исследования, но со временем увлекла его и стала любимым занятием в часы отдыха. В экспозиции выставки под общим названием «Синхромия» было представлено 40 цветных фотографий, но, по словам автора, это только небольшая часть его работ.

Слово «синхромия» — неологизм О. Фореля, в ассоциативном переводе самого автора — симфония красок.

Доктор Форель снимает то, что связано с жизнью деревьев, обыкновенных деревьев разных широт планеты: от простой березы или сосны до эвкалиптов и сандалового дерева. Кусочки коры, срезы дерева, трещинки на стволах и так далее — вот предметы его исканий. Но пожалуй, более всего Фореля привлекает кора дерева. Это, конечно, не случайно, ибо именно кора разных пород имеет столь необычное сочетание цветов и оттенков, а ее рисунок, не имеющий геометрической симметрии, напоминает фантастические картины.

Внимательный, подробный осмотр фотографий, как было видно по лицам зрителей, вызывал у всех приятное, радостное удивление. В чем же причина столь необычного впечатления? Может быть, она объясняется тем, что, как сказал в своем вступительном слове сам автор: «В этих работах не я художник, а природа, я обладаю только искусством воспроизводить увиденное». Мы знаем цену этой скромности: уметь увидеть и блестяще воспроизвести — это и есть искусство, это и есть художество. Конечно же, Оскар Форель, отправляясь на съемку, ставил перед собой определенную задачу. Он искал кропотливо и напряженно, искал красоту.

Предвидя желание зрителей узнать, как и чем он снимает, доктор Форель рассказал, что пользуется он малоформатной камерой, почти всегда с короткофокусными объективами, пленкой «Кодахром», импульсной лампой. Работает он обычно после дождя (перед съемкой нужно снять паутину, пыль и соринки, тогда краски раскрываются до полной их чистоты).

В конце своего краткого выступления доктор Форель напомнил, что по решению ООН 1970 год объявлен годом охраны природы, и он свою выставку рассматривает как скромный дар в это всенародное гуманное дело.

В Швейцарии издан альбом лучших работ О. Фореля. Для одних — это собрание красивых находок природы, другие видят в работах О. Фореля ценность научного и познавательного характера.

В предисловии к альбому «Синхромия» член французской Академии Жак Ростан, в частности, пишет: «Доктор О. Форель выступает перед нами с необычайными образами природы, которые могли бы возбудить ревность живописца, настолько велико в них композиционное мастерство, точность штриха, неповторимость красок, не признайся он сам, что добился этого посредством фотографии. «Синхромия» доктора Фореля вводит нас в тайное тайных природы».

Работы доктора Оскара Фореля, отдавшего много времени своим исканиям, неизменно будут радовать посетителей его выставок.




Открытие выставки Оскара Фореля в Доме дружбы.
Справа — чрезвычайный и полномочный посол Швейцарии в СССР г-н Жан де Штуц, у афиши — Оскар Форель, слева — Д. Бальтерманц выступает с приветственным словом.

Оскар ФОРЕЛЬ.
Из серии
«Синхромия»

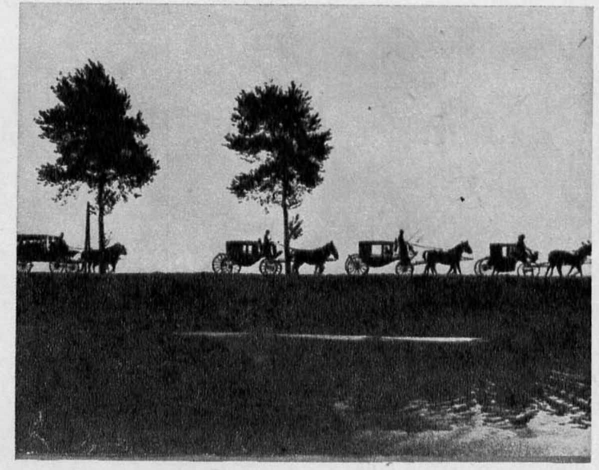
# «УОРЛД ПРЕСС-ФОТО» 1969—70

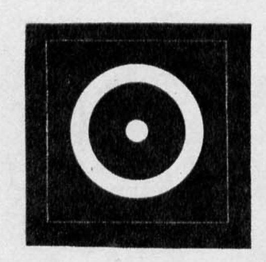
«Уорлд пресс-фото» («Мировое пресс-фото») — ежегодная выставка фотографий журналистов - профессионалов, работающих в прессе. 14-й год подряд она проводится в Голландии, в городе Гааге. Организаторы выставки — гаагский муниципалитет и фотожурналисты Голландии. Своими впечатлениями об экспозиции 69-70 гг. делится член международного жюри, заместитель главного редактора главной редакции фотоинформации АПН Галина Николаевна Плеско.



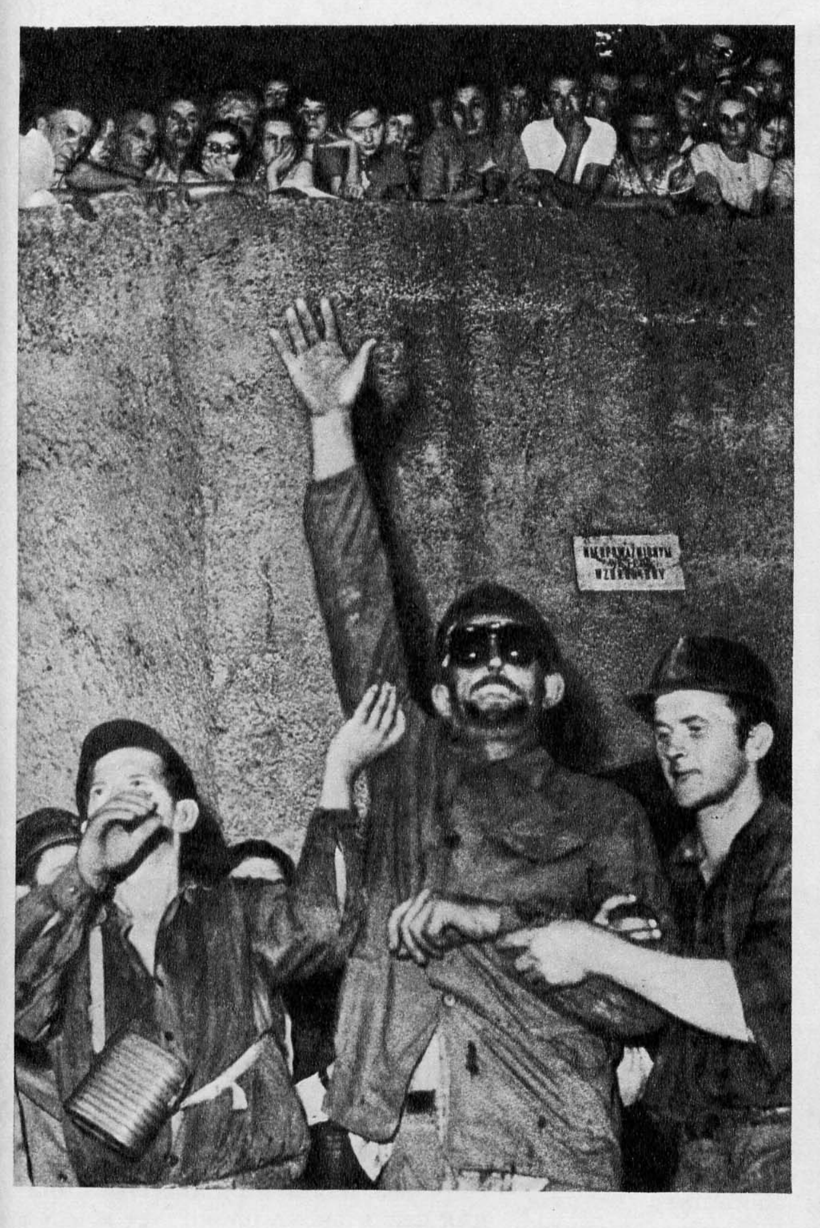


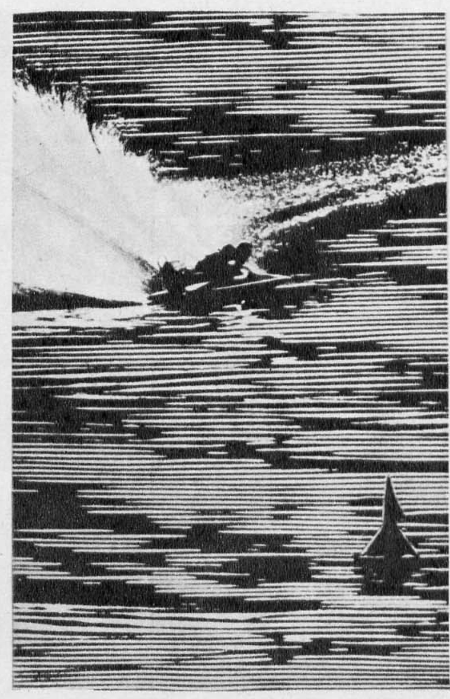






В прошлые годы членами международного жюри «Уорлд-пресс-фото» были, как правило, представители агентств печати. На этот раз организаторы выставки пригласили в основном представителей фотослужб ведущих журналов ряда стран: директора фотографии журнала «Лук» из США А. Ротштейна, И. Умана — заместителя редактора журнала «Фрайе вельт» из ГДР (он был также представителем МОЖ в жюри), В. Флекхауза — шефа фотографии журнального объединения «Твен» из ФРГ, Ж. Лепижона — директора иллюстраций «Франс суар» из Франции и двух фотокорреспондентов иллюстрированных журналов Голландии К. Шерера и В. Кёрстена. Возглавил работу жюри директор фотографии «Ассоциации прессы» Англии Д. Найт.
На настоящую выставку прислали свои работы 595 фотокорреспондентов из 50 стран. Всего было получено 2700 фотографий. Здесь были фотоочерки и отдельные черно-белые снимки (в преобладающем большинстве), цветные фотографии и диапозитивы. 495 фотографий прислали 142 журналиста социалистических стран: Болгарии, Венгрии, ГДР, Польши, Румынии, Советского Союза, Чехословакии и Югославии. Из СССР поступило 129 работ 57 авторов.
Выставка экспонировалась в Доме конгрессов, там же работало и жюри.
Призы присуждались по следующим разделам: новости, спорт, жанровые фото, фотоочерки, цветные фотографии. По каждому из разделов было три приза — золотая, серебряная и бронзовая медали муниципалитета города Гааги. Из фотографий всех разделов члены жюри отбирали лучшие снимки, и одному из них тайным голосованием присуждался «Гран-при» — золотая медаль и 5000 гульденов.
Кроме этого, был установлен специальный приз — золотая медаль и 5000 гульденов лучшему репортеру года. Для участия в соревновании на этот приз корреспонденту нужно было представить 6 снимков различной тематики и обязательно разных жанров, сделанных в 1969 году.
Все фотографии были разбиты по обусловленным разделам и разложены на полу одного из больших залов. Члены жюри знакомились с фотографиями и на те из них, которые считали интересными и достойными награды, ставили свои фишки. Для того, чтобы снимок шел на дальнейшее обсуждение и голосование, требовалось, чтобы на нем было не менее двух фишек. Затем снимки, отмеченные двумя и более фишками, переносились в соседний зал, где все члены жюри внимательно обсуждали их и голосовали сначала открытым, а когда оставалось несколько снимков — претендентов на приз, — тайным голосованием.
Советские фотокорреспонденты в этом году получили два приза. Золотую медаль — первый приз по разделу спортивных фото — получил А. Алискаускас за снимок «На крутом повороте». Бронзовую медаль — третий приз по разделу жанровых фото — А. Перевощиков за снимок «Конек-горбунок». Обе эти работы были представлены Агентством печати Новости.
Золотую медаль — первый приз по разделу фотоочерка — получил польский фотокорреспондент из Центрального агентства фотографии С. Якубовский за работу «Жизнь минера».
Первым призом за жанровое фото «Свадебный кортеж» был награжден голландец Рууд Хофф (фотоагентство АНП). Первый приз за цветной диапозитив получил корреспондент журнала «Лук» (США) Ваккано.
Звание лучшего репортера года было присуждено Лайфу Энгбергу из газеты «Дагенс нюхетер» (Швеция).
Специальный приз Агентства печати Новости под девизом «За мир, гуманизм, дружбу между народами» был присужден Гансу-Иорку Андерсу (ФРГ) за снимок из Бельфаста





Ганс АНДЕРС (ФРГ)
Мы хотим мира
*Гран-при*

Лайф ЭНГБЕРГ (Швеция)
Как преодолеть скалы
*«Лучший репортер года»*

Рууд ХОФФ (Голландия)
Свадебный кортеж
*Золотая медаль по разделу «Жанровая фотография»*

С. ЯКУБОВСКИЙ (Польша)
Из очерка «Жизнь минера»
*Золотая медаль по разделу «Фотоочерк»*

А. АЛИСКАУСКАС (СССР)
На крутом повороте
*Золотая медаль по разделу «Спорт»*

А. ПЕРЕВОЩИКОВ (СССР)
Конек-горбунок
*Бронзовая медаль по разделу «Жанровая фотография»*



«Мы хотим мира». Этот же снимок получил «Гран-при» за лучшее пресс-фото.

В связи с присуждением приза Агентства печати Новости среди членов жюри возник серьезный разговор о характере многих сотен фотографий, представленных на выставку, основными темами которых были убийства, насилия, зверства, катастрофы.

В этом отношении выгодно отличались от остальных снимки авторов стран социалистического содружества, в первую очередь СССР. Здесь преобладали жизнеутверждающие фотографии, показывающие товарищество, радость труда, созидания, научных подвигов.

В результате этого разговора жюри в своем решении высказало пожелание участникам следующих выставок: присылать больше фотографий, отражающих темы гуманизма, братства, дружбы, человечности.

Было отмечено также, что если черно-белые фотографии по своему исполнению в основном соответствуют требованиям международной выставки, то качество присланных цветных фотографий и диапозитивов оставляет желать лучшего как по тематике, так и по исполнению.

Советские фотокорреспонденты прислали на выставку всего семь цветных работ и не представили ни одного цветного диапозитива. Это очень жаль, так как многие цветные диапозитивы наших фотокорреспондентов значительно интереснее, шире по тематике, выразительнее по композиции и выше по техническому качеству тех, что были присланы в изобилии фоторепортерами США, Англии, ФРГ, Голландии и других стран.

Кстати, о техническом качестве и печати черно-белых фотографий. В этом отношении снимки советских фотожурналистов резко отличались в лучшую сторону от всех остальных фотографий, и было приятно слышать в связи с этим похвальные отзывы членов жюри.

Жаль, что почти никто из наших авторов не принял участия в конкурсе на звание лучшего репортера года. Видимо, нашим фотожурналистам впредь следует восполнить этот пробел и подготовить персональные коллекции для будущей выставки.

Мне довелось видеть фотографии, присланные на выставку в Гааге в 1964, 1965 и 1969 гг. Если говорить об экспозиции в целом, то ее уровень остался стабильным. Уровень снимков советских фотожурналистов из года в год повышается. В подготовке очерков, спортивных, цветных и жанровых фотографий наши авторы достигли заметных успехов. Но нужно еще много поработать, чтобы соревноваться с фотокорреспондентами мира в разделе «Новости». Нашим фотокорреспондентам нужно чаще бывать в тех местах, к которым приковано внимание мировой общественности, в «горячих» точках планеты.

Г. ПЛЕСКО

* * *

Всесоюзная фотосекция Союза журналистов СССР обсудила итоги выставки «Уорлд пресс-фото» 1969—70 гг. и одобрила деятельность члена международного жюри Г. Н. Плеско. Секция решила принять активное участие в подготовке коллекции к следующей выставке «Уорлд пресс-фото». Республиканские, городские фотосекции, а также фотоклубы, желающие принять участие в выставке, должны до октября 1970 года прислать коллекции своих работ по адресу: Москва, проспект Мира, дом 30, Союз журналистов СССР, Всесоюзная фотосекция.

# ФОТОГРАФИЯ ПОЗНАЕТ МИР

Ан. ВАРТАНОВ,
кандидат искусствоведения

Историки и теоретики искусства любят связывать расцвет того или иного вида искусства с периодами развития человечества. Нередко можно услышать, что древний Египет был торжеством архитектуры, Греция и Рим — скульптуры, эпоха Возрождения знаменовала расцвет живописи, XVII век был временем театра, XVIII — музыки, XIX — литературы, а век двадцатый — век кино. При всей условности такой периодизации развития искусства в ней есть та непреложная истина, что в каждую эпоху тот или иной вид искусства выдвигается на передний план.

Мысль о связи нашего столетия с кино появилась в начале века и была вызвана к жизни бурным расцветом «Великого немого». Скорее эта формулировка была в ту пору щедрым векселем, выданным растущему виду творчества, нежели серьезным признанием художественного вклада кино в историю человечества. Но прошли десятилетия, вслед за расцветом немого кино наступила пора гегемонии звука, затем рядом с кино возникло основанное на том же изобразительном начале телевидение.

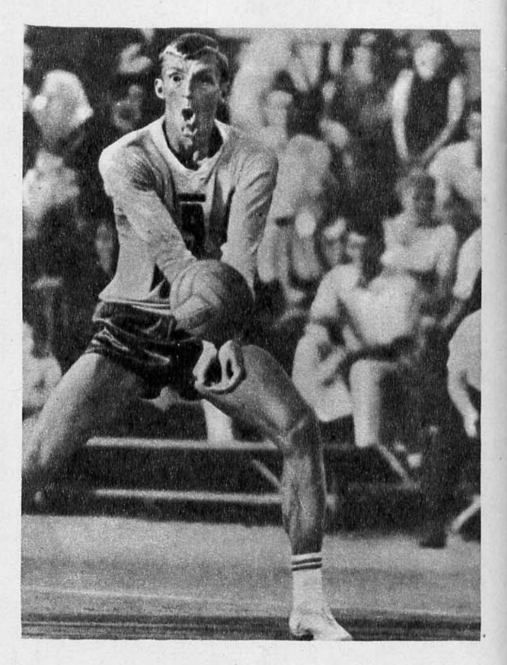
Пока не появилось телевидение, родственные связи киноискусства устанавливались весьма широко: от изобразительного искусства (немое кино рассматривалось как обретшая движение графика) до театра (в первые годы звукового кино) и литературы (эту точку зрения не раз отстаивал С. Эйзенштейн, одна из его работ так и называется — «Диккенс, Гриффит и мы»). Теперь, при наличии рядом с кино телевидения, становятся ясными некоторые связи, ранее находившиеся в тени: ведь известно, что через одну точку можно провести множество линий, а через две — лишь одну. Линия, которая соединяет кино и телевидение, — это фотография. Сегодня, подобно тому, что было в первые годы существования кино, когда его называли «ожившей фотографией», — принципы кинотворчества, а также основы телевидения все чаще выводятся из природы фотографии. Недаром автор недавно вышедшей в свет капитальной «Теории кино» Зигфрид Кракауэр первый раздел своей книги целиком посвящает фотографии и делает вывод, что «основные свойства кино полностью совпадают со свойствами фотографии».

Я привел это свидетельство отнюдь не для того, чтобы польстить фотографии, которая в течение ста с лишним лет своего существования была по преимуществу Золушкой на Парнасе. Меня интересует другое: в результате процессов, происходящих в современной художественной культуре, фотография обрела то значение, которое не имела прежде. Я не побоюсь сказать, что широчайшее развитие массовых средств культуры, основанных на фотомеханической фиксации действительности (фотография, кино, телевидение), является самым характерным феноменом искусства XX века.

Встает вопрос: какие качества фотографии придают ей особое значение в современной художественной культуре, чем обогащает сегодня нас фотография? Я хочу отметить ряд свойств, изначально присущих фотографии, вытекающих из самой ее природы, — тех качеств, которые в современном мире приобретают все большее значение.

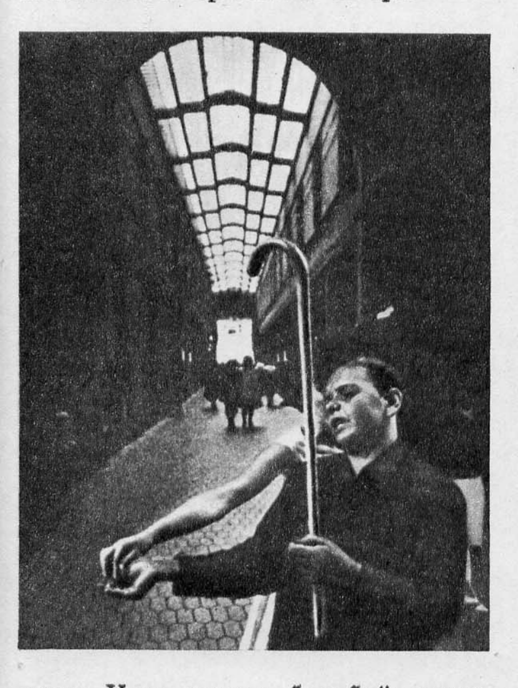
Бурное, невиданное дотоле развитие науки в последние десятилетия переросло рамки автономной области человеческой деятельности. Наука становится производительной силой общества. Наука определяет развитие тех сторон нашей жизни, которые раньше были полностью свободны от ее влияния, а то и противоположны ей. Научное мышление формирует в значительной мере восприятие современного человека. Резкое увеличение потока информации привело к тому, что в целях экономии времени люди стали предпочитать формы познания, способные предоставить большее количество информации.

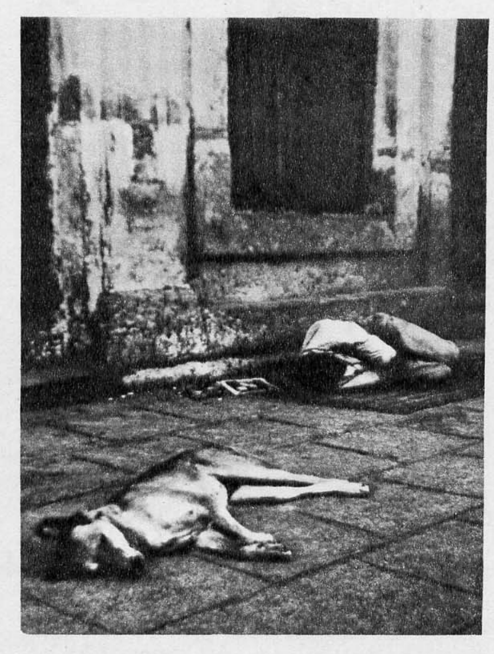
Фотография, основанная на достижении целого ряда наук, являющаяся вместе с тем детищем науки, — оказывается тем средством, которое более многих других способствует расширению круга знаний человечества. Я говорю о знаниях всего человечества, а не отдельных его представителей потому, что добытое одним фотографом, узнанное им посредством камеры становится достоянием миллионов людей. Самый яркий пример того, как фотография оказывает человечеству огромную услугу в познании мира — снимки обратной стороны лунной поверхности, сделанные впервые в 1959 году.



Впрочем, научный характер познания фотография проявляет и в том случае, когда речь идет о человеческих эмоциях. Дзига Вертов, вспоминая свое «первое выступление в кинематографии», рассказывает об эксперименте, раскрывающем познавательные способности серии фотоснимков. Вертов прыгнул с высоты в полтора этажа, приказав оператору снимать снизу его лицо и тело крупным планом. Затем, рассматривая кадр за кадром, режиссер обнаруживал неведомые дотоле позы и мимику человека, прыгающего с большой высоты. Недаром о своей работе еще в 1924 году Вертов говорил: «Мы занимаемся непосредственно изучением окружающих нас жизненных явлений». Результатом тщательного изучения явлений посредством фото- и кинофиксации стал у Вертова серьезный теоретический вывод: «Мысль о том, что правдой является лишь то, что видит человеческий глаз, опровергается и микроскопическими иссле-

дованиями, и вообще всеми теми данными, которые дает глаз, технически вооруженный».
Самое простое и очевидное доказательство способности фотографии к познанию неведомых сторон и явлений действительности заключено в ее способности фиксировать неуловимые для нашего глаза быстротечные переходы состояний. Превосходные снимки И. Уткина «Волейбол» даже для знатока этой игры открывают новое: драматизм игры, ее накал, полная отдача сил спортсменом, — все это выражено в угловатых, непривычных позах, в искаженном гримасой напряжения лице. Увлеченные борьбой спортсмен, его соперники, болельщики — никто не замечает той неожиданной «синхронности» (термин Вертова) тела и лица, которое устанавливает фотокамера.
Здесь, кстати сказать, обнаруживается другое качество фотографии, весьма важное для понимания ее роли в современном мире. В отличие от человеческого взгляда на любое событие, окрашенное определенным чувством, формирующим отношение (в примере с волейболом эта окраска противоположна, как противоположны пристрастия болельщиков борющихся на площадке команд), фотографический аппарат отличается бесстрастной объективностью взгляда. В уткинском волейболисте камера увидела не прекрасно играющего защитника (таким он открывается взгляду болельщика его команды) и не игрока, в отчаянии отбивающего неимоверно сложный мяч (таков он на взгляд болельщика команды противника), а человека, в котором соединились эти противоположные характеристики и, кроме того, еще многие из тех, что не были (и не могли быть) замечены болельщиками той и другой команды.
Объективность фотокамеры, ее способность быть Свидетелем Истории ведет к тому, что ей под силу оказывается разоблачение очень многих фетишей, мифов, прекраснодушных фраз о гуманизме и свободе, которые наводняли мир в течение всего XX века и которые потеряли свою ценность после того, как человечество узнало об ужасах фашизма. Фотография фашистского солдата, в упор расстреливающего женщину с младенцем на руках (этот снимок запомнился каждому, кто видел фильм «Обыкновенный фашизм»), а также очень близкая ей по теме фотография Э. Адамса «Казнь на улице», где шеф южновьетнамской полиции бригадный генерал Нгуен Нгок Лоан стреляет в висок стоящего со связанными руками партизана, — звучат громче любого аргумента в споре. Ибо всякий аргумент допускает в качестве возможного контраргумент, всякий спор предполагает тенденциозность сторон, а фотография, подобная названным, однозначна. Она сбрасывает все маски гуманизма и демократии с фашизма, показывая его подлинное лицо, кладя конец любой мистификации.
Развитие во всех видах искусства современности документальных жанров (а чаще всего и жанров, имитирующих документ, ибо, в отличие от фотографии, язык документализма для многих форм творчества не является естественным, определяемым самой спецификой вида искусства) служит свидетельством явственной тенденции современной художественной культуры к демистификации.
В нашей фототеории относительно названной выше способности камеры к бесстрастно-объективному свидетельству нет полной ясности. Почему-то объективность кажется некоторым идентичной объективизму или, во всяком случае, чреватой им. И когда речь заходит об общественной активности фотографии (о политической направленности фоторепортажа, скажем), то говорящие или пишущие о ней чуть ли не с гордостью заявляют, что хорошей фотографии не присуща беспристрастность. Эта позиция, на мой взгляд, одинаково вредит как практике, так и теории фотографии. Практике — потому что она ведет к педализации, к подсказке зрителю в его реакции на увиденное, к эмоциональной («за» или «против») интерпретации документа. В итоге для многих зрителей снимок теряет свои качества документальности, кажется поставленным, организованным.
Теории — потому что смешивает такие разные эстетические категории, как замысел и воплощение, идея и образное содержание, материал и вывод. Автор фотографии, естественно, имеет свою гражданскую (и эстетическую) позицию, которая подсказывает ему ту или иную оценку действительности. Но документальная фотография (и в







**И. УТКИН**
**Волейбол**

**А. РУЛЬМОН**
**Подаяние**

**Е. ВИЙЯНИ**
**Равные**

**Э. АДАМС**
**Казнь на улице**

*(Продолжение см. на стр. 43)*

ТВОРЧЕСТВО ЗАРУБЕЖНЫХ МАСТЕРОВ

# БОРИС ЮСКЕСЕЛИЕВ

*(Болгария)*



Вот уже 25 лет появляются на страницах болгарских иллюстрированных изданий снимки Бориса Юскеселиева, одного из ведущих фотожурналистов Болгарии. Работы Юскеселиева не раз экспонировались на международных и национальных фотовыставках. У себя на родине фотожурналист удостоен звания «фотограф-художник», Международная федерация фотографического искусства (ФИАП) присвоила ему звание «художник ФИАП».

Приехав в Советский Союз, Борис Юскеселиев посетил редакцию нашего журнала. В этом номере мы представляем читателям некоторые из его работ и публикуем запись беседы с известным болгарским фотожурналистом.

*— Нам хотелось бы рассказать читателям о вашем пути в фотожурналистику.*

— Все это началось очень давно. Еще мой отец, Иван Христов-Юскеселиев, один из основателей фотожурналистики в Болгарии, учил меня фотографии, и снимать я начал практически со школьного возраста. В 1944 году состоялся мой дебют в газете «Народна младеж». Затем сотрудничал во многих центральных изданиях: газетах «Народ», «Спорт», иллюстрированном журнале «Болгария». С 1964 года — фотокорреспондент агентства «Централфото».

За эти годы состоялись три персональные фотовыставки в различных городах Болгарии. Принцип их организации? Я предпочитаю тематические экспозиции, требующие специальной подготовки. Так, первая из этих выставок рассказывала о жизни помолодевшего за годы народной власти горняцкого города Крджали. Вторую выставку я посвятил путевым впечатлениям от поездки в Будапешт. Наконец, третья фотовыставка, проходившая в 1968 году в Софии, называлась «Мой квартал». Рассказывая на фотостендах об одном из районов нашей столицы, я стремился показать то новое, что внес в жизнь каждого гражданина Болгарии социализм.

Я потому так подробно говорю об этих выставках, что принцип тематической организации не кажется мне традиционным. Между тем для меня этот опыт был чрезвычайно плодотворным и перспективным: в тематической выставке ее автору предоставляется возможность выразить свое кредо гораздо полнее, определить волнующую его идею точнее, чем в простом собрании разрозненных фотографий.

*— Ваш основной метод при съемке?*

— Репортаж, наблюдение. «Организацию» жизни, ее режиссуру, какое-либо вмешательство в действительность считаю категорически недопустимым. Поэтому, наверное, 90 процентов снимков я делаю телеобъективом, позволяющим работать, не нарушая естественного хода событий. Фоторепортеру необходимо в совершенстве знать возможности оптики, чтобы точно предвидеть результат съемки. Только так можно привести в соответствие замысел и воплощение.

Остальные кадры сделаны широкоугольником. Он помогает мне успешно снимать, например, в толпе; большая глубина резкости позволяет работать почти без наводки, а значительный угол изображения дает возможность делать снимок незаметно для окружающих, не поднимая камеру к глазам. В репортажной съемке, когда дорого каждое мгновение, все это очень важно.

*— Как, на ваш взгляд, соотносятся художественная и репортажная фотографии? Есть ли граница между ними?*

— Думаю, эта граница очень зыбкая; быть может, ее не существует вовсе. Противопоставлять художественность репортажу, во всяком случае, нельзя. Художественное произведение не является простой репродукцией действительности. В том, что видят все, художник показывает открывшееся только ему одному. Художественное отражение мира всегда субъективно, не так ли? В этом смысле и репортаж имеет, если можно так выразиться, свою художественность. Репортер — если, конечно, это хороший репортер, — не может не передать в снимке свое отношение к объекту, к факту, явлению жизни. В его задачу, точно так же, как и в задачу художника, входит раскрытие душевного мира героев.

*— Личность самого фотографа, его характер, очевидно, тоже находят свое отражение в его работах?*

— Это бесспорно. Если говорить обо мне, то я люблю в людях то спокойствие, которое дает человеку уверенность в своих силах, сознание того, что он — хозяин своего дела. Именно таких людей я стараюсь снимать. Наверное, это както соответствует и моему собственному характеру. Даже в тех случаях, когда мне предоставлялась возможность сделать остродинамичный снимок, я сознательно пропускал решающий момент события и нажимал кнопку затвора лишь в тот миг, когда наступало относительное спокойствие. Посмотрите мои снимки, и вы сразу обратите внимание на эту их особенность.

*— В нашей прессе много спорили о проблеме «скрытой камеры». Некоторые из авторов ставили под сомнение ее этичность. Ваша точка зрения?*

— Думаю, здесь нужно говорить не столько об этичности приема, сколько об этичности фотографа. Можно сделать неэтичный снимок и «в открытую». Любой метод этичен, если он оправдан замыслом и если замысел этот благороден. Вот с таких позиций и приходится



Б. ЮСКЕСЕЛИЕВ

Солистка

Разговор

(К стр. 32—33)

Пируэт

Фестиваль-68



трезво оценивать каждый свой сюжет, каждый поворот темы.

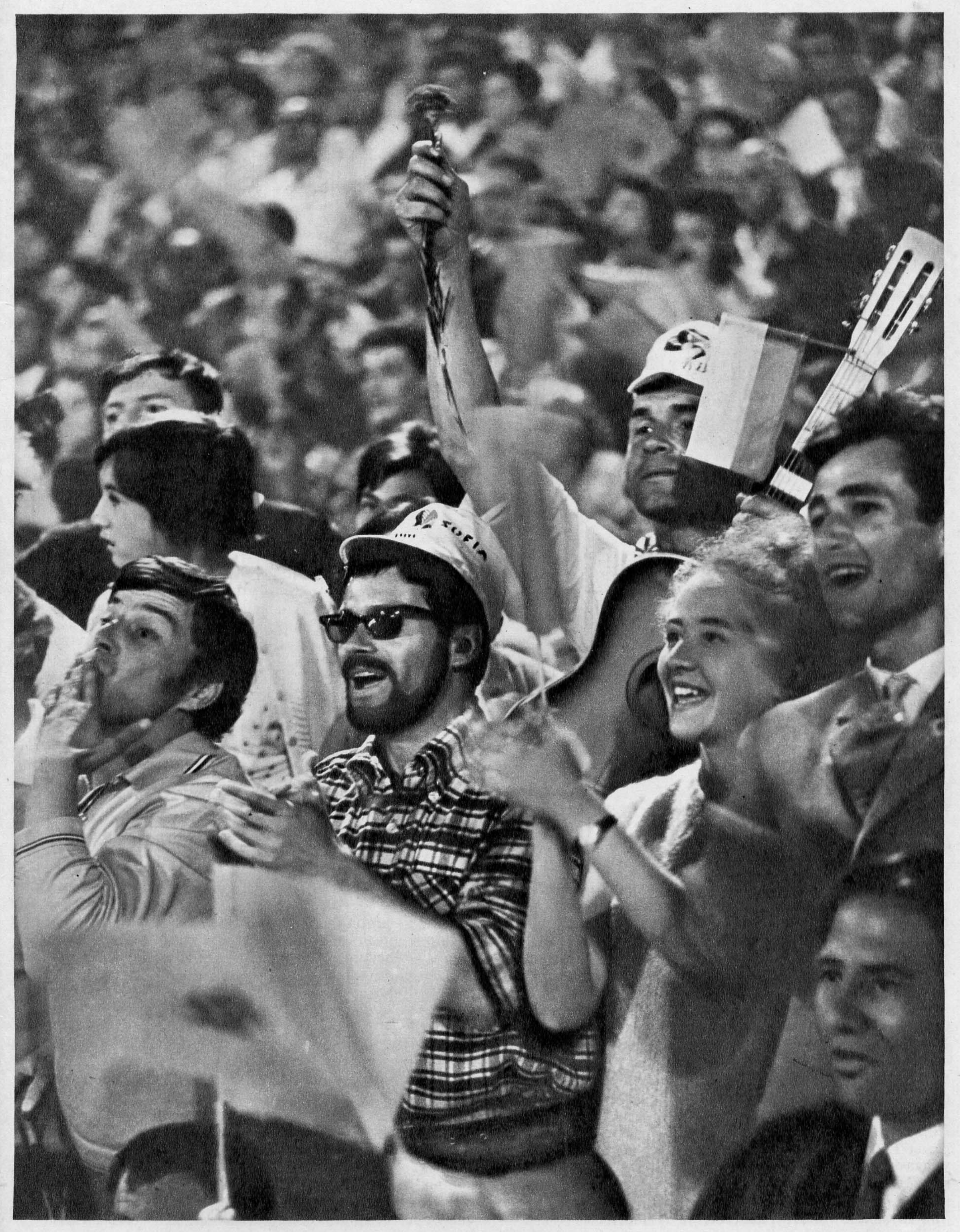
*— Вы немало работаете в цвете. Какую роль, на ваш взгляд, играет цвет в репортаже?*

— Как ни парадоксально это звучит, но, по-моему, и здесь искусству фоторепортажа начисто противопоказан дурной фотографизм. Если, скажем, в жанре пейзажа мы можем наслаждаться точностью и естественностью передачи красок, то в репортаже цвет играет чисто драматургическую роль, он должен быть подчинен замыслу. Безусловная точность цвета, его абсолютное соответствие натуре здесь не нужны. Собственно, ведь признаем же мы за черно-белой фотографией право намеренно искажать тональность натуры, подчиняя градации света, полутонов и теней авторскому драматургическому замыслу. В цветной же фотографии, обрадовавшись возможности воспроизвести мир, как в зеркале, во всей его красе, мы нередко оказываемся необъяснимо робкими и лишь этим ограничиваем свою задачу.

Цвет в наших руках — могучее средство передачи эмоциональных состояний. Кадр, выполненный в красной гамме, способен вызвать щемящее чувство тревоги, сделать снимок драматичным. Оперируя богатой цветовой палитрой, которой располагают современные фотоматериалы, можно воссоздать все оттенки настроения, атмосферы — от безудержной радости до трагической безысходности. Цвет в репортаже дает возможность фотографу стать подлинным художником, осмысливающим явление во всей его глубине. Поэтому, стремясь выразить идею снимка, я почти всегда нарушал цветовой баланс.

Думаю, активное отношение к объекту съемки, стремление уже в самой изобразительной структуре снимка выразить его главную идею — качества, без которых нет ни репортера, ни художника.

Вел беседу В. КИЧИН


SOFIA



ИЗ ИСТОРИИ ФОТОГРАФИИ

# РУССКАЯ СВЕТОПИСЬ НАЧАЛА XX ВЕКА

Светопись — русское название фотографии — было распространено в искусствоведческой литературе конца XIX и начала XX века. «Мастерами светописи» называют критики крупнейших фотографов предреволюционной России. Первый русский фотографический журнал вышел в 1858 году в Петербурге под названием «Свет и светопись». В 1907 году в помощь своему петербургскому собрату Москва стала издавать журнал «Светопись».

Кстати, раз мы уж заговорили о русских фотографических журналах, то сообщим, что с 1858 по 1918 год — за 60 лет — в России выходило (иногда просуществовав всего год-два) 37 специализированных фотографических изданий.

Первоначальные данные по фотопериодике были собраны Р. К. Бентковским в его «Систематическом указателе русской литературы по фотографии» издания 1910 года. Затем вышло несколько библиографических справочников — в 1910, 1911 и 1912 годах — при журнале «Фотографические новости».

В 1890 году начал выходить в издании и под редакцией А. М. Лаврова наиболее интересный из всех русских фотожурналов — «Фотограф-любитель».

Наступившая после разгрома революции 1905 года общая атмосфера реакции, подавления общественной мысли отразилась и на фотопрессе. Закрываются оба главных независимых журнала — «Фотографический вестник» и «Фотограф-любитель». В распоряжении русских фотографов остались две группы журналов, а именно: 1) журналы, являвшиеся органами и собственностью фотообществ, уделявших внимание своим узким местным делам, и 2) журналы, издававшиеся фототорговцами, рекламировавшими через эти издания продукцию фирм, представителями которых они были.

Во главе первой группы стояли издававшийся в течение 14 лет Русским фотографическим обществом в Москве серьезный и содержательный журнал «Вестник фотографии» и «Вестник Одесского фотографического общества» под редакцией Михайлова-Мучкина.

Из числа журналов второй группы можно назвать издания двух конкурировавших крупнейших фотофирм в России: «Фотографические новости» И. Стеффена и «Фотографический листок» Ф. Иохима и К°. Оба журнала, несмотря на определенный «торговый» уклон, по словам фотоальманаха № 1 за 1928 год (издание «Советского фото»), «безусловно внесли значительную долю пользы в развитие фотоискусства в России».

Выходит еще журнал «Вся Россия» фабриканта сухих пластинок Фреландта. Компания «Кодак» выпускала с 1908 по 1910 год журнал «Любитель-кодакист». Конечно, все эти издания, хотя и многочисленные по названиям, но выходившие очень маленьким тиражом и нерегулярно, не могли удовлетворить растущий спрос все большего числа фотолюбителей России. Вот почему появление после революции первого массового журнала «Советское фото» с огромным

**И. ЮРЦЕВ**
(Москва)
Пейзаж
*(1-я премия на июльском конкурсе «Вестника фотографии», 1910 год)*

**С. ЛОБОВИКОВ**
На водопой

**Н. СВИЩОВ**
Портрет

**С. И. ЖЕЛОХОВЦЕВ**
(Кострома)
Пожар в Сормовском затоке на Волге

**С. НЕВЯРОВСКИЙ**
(Иваново-Вознесенск)
Зимой

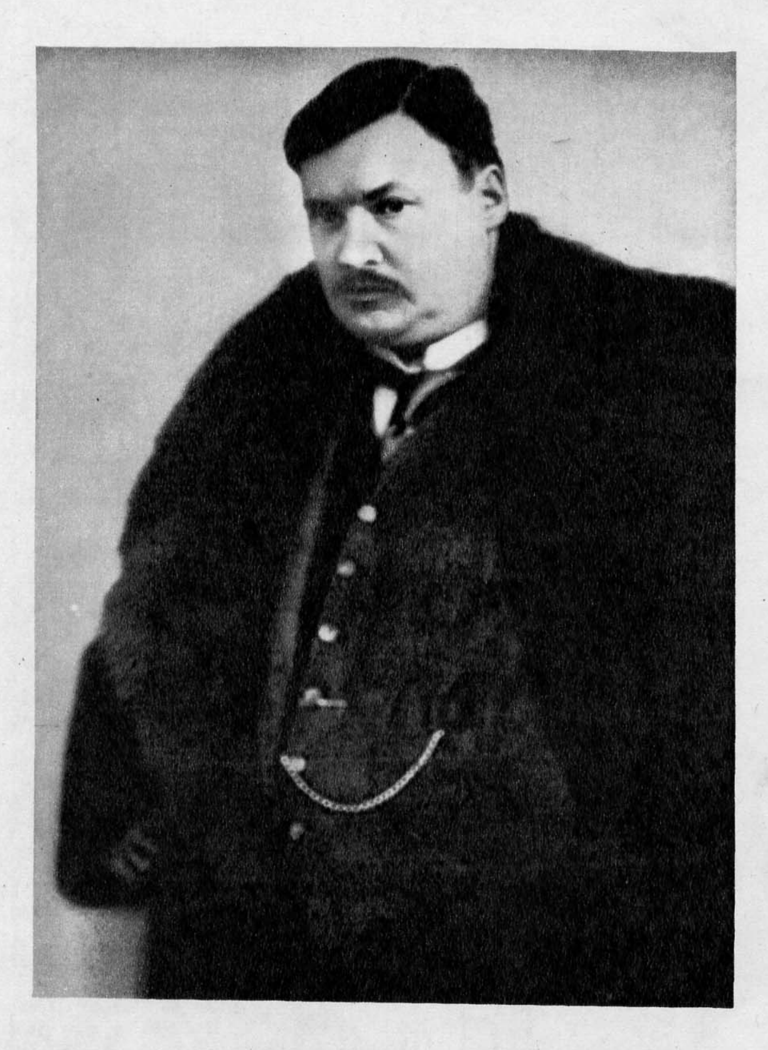
**Б. ПАШКЕВИЧ**
Композитор И. Глазунов
Композитор С. Рахманинов
*(К стр. 36)*

**О. РЕНАР**
Л. Н. Толстой
(Снимок сделан в Ясной Поляне 18 сентября 1909 г.)
*(К стр. 37)*











по тем временам тиражом в 22 тысячи экземпляров было большим событием не только в нашем, но и во всем мировом фотодвижении. «Советское фото» и тогда, и теперь был и остается самым массовым в мире фотографическим журналом.

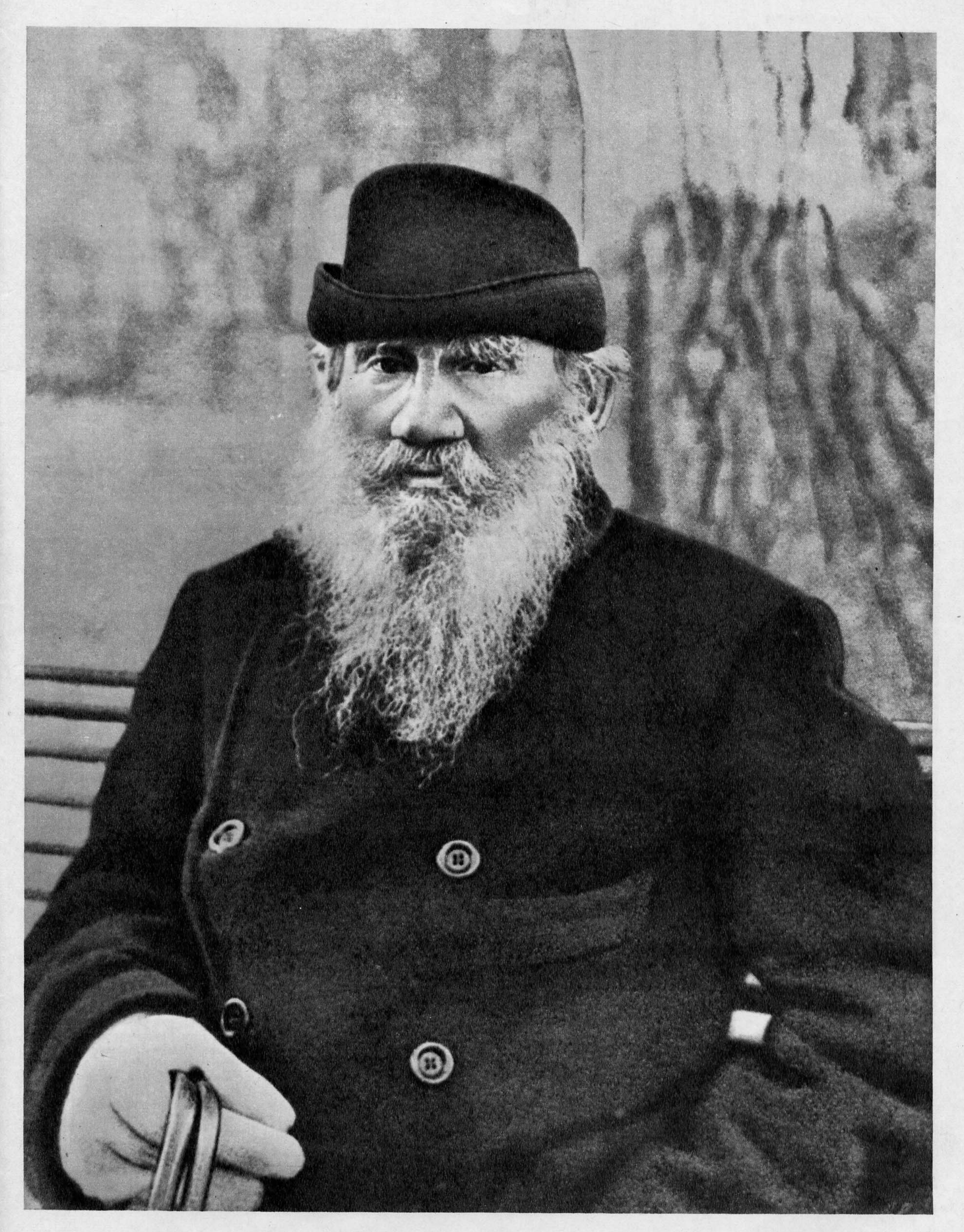
Когда читаешь научные изыскания западных теоретиков фотографии, толстые книги, посвященные истории всемирной фотографии, то, даже немного зная о событиях фотожизни в России в конце прошлого и начале нынешнего века, недоумеваешь, как старательно обходят западные историки Россию. Часто, думается, это происходит по незнанию, но иногда и не без умысла. А как же иначе? Ведь не может же более или менее честный и объективный автор «не заметить» бурного расцвета фотографической жизни в России в конце прошлого века и в начале двадцатого! Ни в одной стране мира не было такого множества возникших, как грибы после теплого дождя, фотообществ, совершавших большую и серьезную работу. Одно лишь перечисление выставок заняло бы все отведенное под данную статью место в журнале. А сколько золотых медалей и призов на международных фотовыставках получили русские мастера светописи!

Достаточно перелистать сегодня подшивки хотя бы «Вестника фотографии», чтобы познакомиться с разнообразной фотографической жизнью в России. Информации с мест — из Саратова и Одессы, Твери и Киева и многих других городов — сообщают о выставках и дискуссиях, новых отмеченных работах и новых именах. Подписи под статьями или упоминания «активистов и друзей» светописи говорят о том, что цвет русской художественной и научной мысли возглавлял или принимал активное участие в становлении молодого искусства. Пожалуй, основными направлениями развития русской фотографии в начале XX века были два — становление научной и окончательное оформление так называемой художественной.

Фотографию как исследовательский метод широко применяли крупнейшие русские ученые в биологии, астрономии и других областях науки. Подлинными энтузиастами научной (и не только научной) фотографии были такие великие умы России, как Д. И. Менделеев, К. А. Тимирязев, И. И. Мечников. По свидетельству С. А. Морозова, «экспонаты, относящиеся к применению фотографии в науке, даже потеснили художественную светопись на выставках».

Этот рост влияния научной фотографии вполне оправдан. Она начинала обретать свою силу в присущей ей, и только ей, сфере. Документ, документальность, информационность становятся все более ощутимыми характерными чертами русской светописи. К сожалению, размеры короткого очерка не позволяют подробно остановиться на творчестве отдельных фотомастеров начала XX века. Скажем лишь, что именно в эти годы появляется целая плеяда мыслящих и отлично работающих мастеров, каждый из которых достоин специального разговора. Сегодня же мы лишь назовем некоторых из них и покажем их работы (собственно говоря, имена этих талантливых фотографов должны быть хорошо известны нашим читателям!): Н. Петров, Н. Армянский, Б. Пашкевич, А. Трапани, М. Дмитриев, Н. Свищов, С. Лобовиков — вот лишь несколько имен из многих, сверкавших на заре нашего века на горизонте фотографической России.

К. АЛЕШИН



# УВЕЛИЧЕНИЕ ФОКУСНОГО РАССТОЯНИЯ

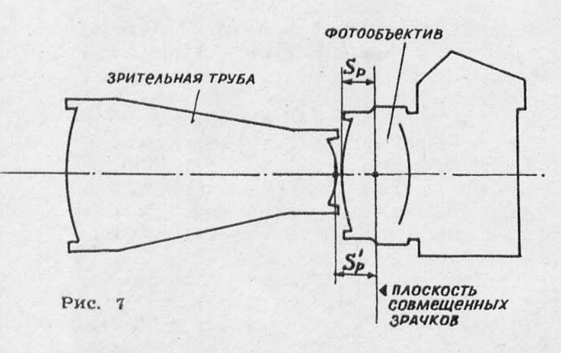



Рис. 7



Рис. 8



Рис. 9



Рис. 10

Для получения кадра, полностью занятого изображением, требуется совмещение выходного зрачка зрительной трубы с входным зрачком объектива. Принципиальная схема, показывающая положение выходного зрачка зрительной трубы и положение входного зрачка объектива относительно друг друга, приведена на рис. 7 (S'p — удаление выходного зрачка зрительной трубы; Sp — положение входного зрачка фотообъектива).

У обычных биноклей выходной зрачок удален от последней линзы окуляра на 12—14 *мм*. Как правило, в паспорте прибора указано положение выходного зрачка.

При необходимости можно самому определить положение выходного зрачка телескопической системы. Для этого, установив окуляр на нуль, наводят зрительную трубу на какую-либо ярко светящуюся поверхность (небо и т. п.). К окуляру подносят лист бумаги. Медленно перемещая его вдоль оптической оси, находят наиболее резкое изображение круглого пятна. Расстояние от последней линзы окуляра до резкого круглого пятна и будет величиной удаления выходного зрачка.

Входной зрачок объектива расположен внутри его и на довольно значительном расстоянии от первой поверхности. Вот почему требуется придвигать окуляр как можно ближе к передней линзе фотообъектива.

У объективов типа «Индустар» с фокусным расстоянием 50 *мм* входной зрачок расположен на расстоянии около 12,3 *мм* от первой поверхности. У объективов типа «Гелиос» он находится глубже. Так, у объективов «Гелиос-65» и «Гелиос-81» он находится на расстоянии около 17 *мм*, а в объективе «Гелиос-44» — на расстоянии 26 *мм* от первой поверхности. У объектива «Юпитер-9» входной зрачок расположен еще дальше — на расстоянии 38 *мм*.

В случае, если не известны положения входного зрачка объектива и выходного зрачка зрительной трубы, то совместить их можно простым способом.

Предварительно надо установить окуляр зрительной трубы на нуль диоптрий, объектив камеры задиафрагмировать до наименьшего относительного отверстия, а фокусировочное кольцо установить на «бесконечность». Перемещая зрительную трубу перед объективом вдоль его оптической оси, находят такое положение трубы, когда изображение покроет всю площадь кадра. Если все же углы кадра остаются темными, то выбирают такое положение, когда виньетирование будет наименьшим. Целесообразнее производить эту юстировку по матовому стеклу, приставленному к фильмовому каналу камеры, так как поле зрения многих зеркальных фотокамер составляет часть от полного кадра.

Больше всего подходят для съемки через зрительные трубы объективы типа «Индустар» с фокусным расстоянием 50 *мм* из-за сравнительно небольшого удаления входного зрачка, соизмеримого с удалением выходного зрачка зрительной трубы.

Если зрачки не совпадают, то по мере диафрагмирования объектива поле изображения уменьшается (рис. 8 и 9).

Снимок 8 сделан через монокуляр М7×50 и объектив «Гелиос-81» без диафрагмирования. В углах кадра имеется незначительное виньетирование. На фото 9 эта же система задиафрагмирована до 1 : 16. Поле изображения уменьшалось за счет несовпадения выходного зрачка монокуляра с входным зрачком объектива.

При конструировании соединительной оправки надо обязательно учитывать положение выходного и входного зрачков.

Что можно сказать об экспозиции? При использовании современных зрительных труб с просветленной оптикой увеличение экспозиции практически не обязательно, так как оно составляет не более половины ступени диафрагмы. Если используются старые непросветленные системы, то экспозицию надо увеличивать в 2 раза, то есть на одну ступень диафрагмы.

При съемке через сложные оптические приборы (перископы, дальномеры, сложные прицелы) требуется увеличение экспозиции в 3—4 раза, то есть на полторы-две ступени диафрагмы. При этом весьма желательно использовать высокочувствительную пленку, устойчивый штатив и спусковой тросик.

Изображение, получаемое при съемке через визуальные приборы, всегда уступает по качеству изображению, получаемому длиннофокусными объективами «Телемар-22», «Таир-3», «МТО-500», «МТО-1000» и др. Но тем не менее отпечатки имеют вполне удовлетворительное качество, кроме углов кадра, так как визуальные приборы корректируются преимущественно для осевых пучков.

При необходимости можно еще несколько увеличить эквивалентное фокусное расстояние системы при съемке удаленных предметов. Для этого надо фокусировочную оправу объектива выдвинуть до упора. Окуляр зрительной трубы надо постепенно утапливать, одновременно контролируя четкость изображения по матовому стеклу визира камеры. В этом случае работа зрительной трубы аналогична работе отрицательной насадочной линзы, так как из окуляра выходит расходящийся пучок лучей. Поскольку угловое поле изображения с увеличением фокусного расстояния системы уменьшается, то уменьшается и виньетирование в углах кадра. Рис. 10 сделан с той же точки, что и рис. 1 и 2. Масштаб изображения больше благодаря установке кольца дистанций объектива на ближайшее расстояние 0,6 *м*. Виньетирование углов меньше.

При съемке через зрительные трубы обязательно соблюдение следующих условий.

1. Последняя линза окуляра должна быть расположена как можно ближе к передней линзе объектива.

Наиболее пригодны зрительные трубы, рассчитанные для работы с противогазом, так как они имеют далеко вынесенный выходной зрачок. В обычном случае углы кадра могут быть затемнены, например при работе с объективом «Гелиос-44», как результат несовпадения выходного зрачка трубы с входным зрачком объектива. При съемке кинокамерами 2×8 этого может и не быть из-за меньшего поля изображения.

2. Система должна быть по возможности хорошо центрирована, то есть иметь единую оптическую ось.

3. Окуляр должен быть установлен на нуль диоптрий, а объектив камеры — на «бесконечность». Фокусировка системы

---

Окончание. Начало см. «Советское фото», 1970, № 2.

производится вращением окуляра или объектива зрительной трубы при неподвижном окуляре.

4. Если выдвижение окуляра или объектива зрительной трубы окажется недостаточным для фокусировки на близко расположенные предметы, то надо воспользоваться для этого насадочными линзами. Фокусное расстояние насадочной линзы определяется расстоянием от предмета до объектива зрительной трубы *.

5. Если использовать для съемки бинокль, то надо выбрать такой монокуляр из пары, в котором нет сетки. Сетка, видимая в окуляре, хорошо будет воспроизведена на пленке объективом камеры.

Может возникнуть вопрос: почему нет в продаже телескопических насадок для фотокамер, если продаются телескопические насадки для 8-*мм* фотокамер? Ответ на этот короткий вопрос довольно длинен.

1. Габариты. Если объектив 8-*мм* кинокамеры имеет размеры горошины или наперстка, то размер телескопической насадки для такого объектива увеличивается до размеров настольной перечницы. Соответственно возрастают и размеры телескопической насадки для фотообъектива, а габариты последнего и без того значительны. Если учесть, что размер телескопической насадки прямо пропорционален кратности увеличения фокусного расстояния, то ясно, что телескопическая насадка для фотообъектива будет иметь весьма внушительные размеры. Вес же возрастет еще больше.

2. Оптическая схема. С увеличением линейных размеров поля изображения заметно усложняется оптическая схема телескопической насадки. Число линз в такой насадке возрастает до 6. Если пойти на уменьшение числа линз, то качество изображения заметно ухудшится, особенно у широкоугольных насадок. На рис. 11 показаны схемы афокальных насадок. Вверху: широкоугольная насадка Г-0,8х, внизу: теленасадка Г-1,7х.

3. Качество изображения, получаемого со сложной телескопической шестилинзовой насадкой в паре с четырехлинзовым основным объективом, подобно качеству изображения, даваемому трехлинзовым объективом с таким же фокусным расстоянием. Таким образом, семь линз не имеют никаких преимуществ.

4. Цена телескопической насадки определяется числом и сложностью линз,

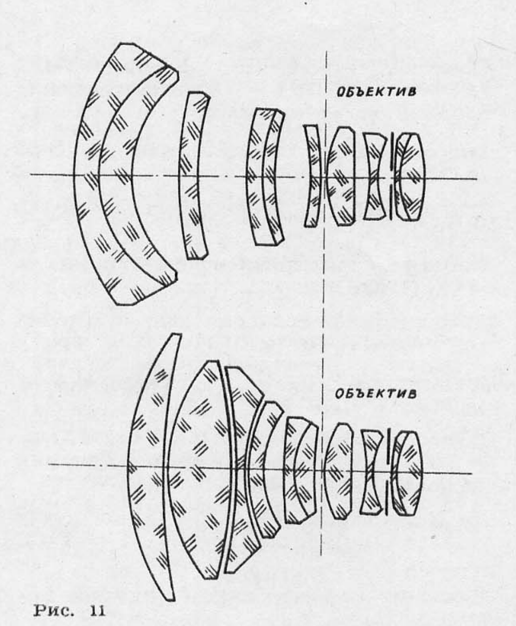


Рис. 11

ее габаритами и массовостью производства.

Проанализировав сказанное выше, легко убедиться, что практичнее и дешевле иметь сменный объектив, который даст лучшее качество изображения, чем система с телескопической насадкой, в приведенном примере состоящая в целом из десяти линз.

Телескопические афокальные насадки для фотографических камер не имеют большого распространения. Цена одной насадки составляет до 80% от полной стоимости камеры. Кратность же изменения фокусного расстояния весьма незначительна.

Наоборот, в кинолюбительской практике афокальные насадки нашли самое широкое применение, хотя они постепенно вытесняются с рынка объективами с переменным фокусным расстоянием. Последние же есть не что иное, как афокальная насадка с переменным увеличением, работающая в паре с обычным объективом.

Бинокли в качестве афокальных телескопических насадок более практичны. Ибо бинокль может выполнять две функции: прибора для визуального наблюдения и средства для увеличения фокусного расстояния основного объектива.

Данные о зрительных трубах и биноклях, имеющихся в продаже, приведены в таблице.

Г. ТЕРЕГУЛОВ

---

* Подробнее о подборе насадочных линз см. «Советское фото», 1969, № 5, стр. 26.

| Название изделия | Кратность увеличения | Диаметр входного зрачка, *мм* | Диаметр выходного зрачка, *мм* | Удаление выходного зрачка, *мм* | Вес, *г* | Примечание |
|---|---|---|---|---|---|---|
| Зрительная труба ЗРТ-457 | 60× и 30× | 70 | 1,14<br>2,35 | 7,8 | 1200 | Фокусировка объективом. Комплектуется специальным штативом. |
| Зрительная труба ЗРТ-452 | 40× | 72 | 1,8 | 9,6 | ~1200 | Фокусировка окуляром. Комплектуется специальным штативом. |
| Зрительная труба «Турист-2» | 20× | 50 | 2,5 | 13,5 | 550 | Фокусировка окуляром. |
| Бинокль БПП—12×40 | 12× | 40 | 3,33 | 12 | 850 | » » |
| Монокуляр М—8×30 | 8× | 30 | 3,75 | 14 | 300 | » » |
| Бинокль БПШ—8×30 | 8× | 30 | 3,75 | 14 | 660 | » » |
| Монокуляр М—7×50 | 7× | 50 | 7,1 | 14 | 440 | » » |
| Бинокль БПВ—7×50 | 7× | 50 | 7,1 | 14 | 980 | » » |
| Бинокль БПШ—6×24 | 6× | 24 | 4 | 15 | 530 | » » |
| Бинокль БПС—4×20 | 4× | 20 | 5 | 12 | 270 | » » |

ДЛЯ ВАШЕЙ ЛАБОРАТОРИИ

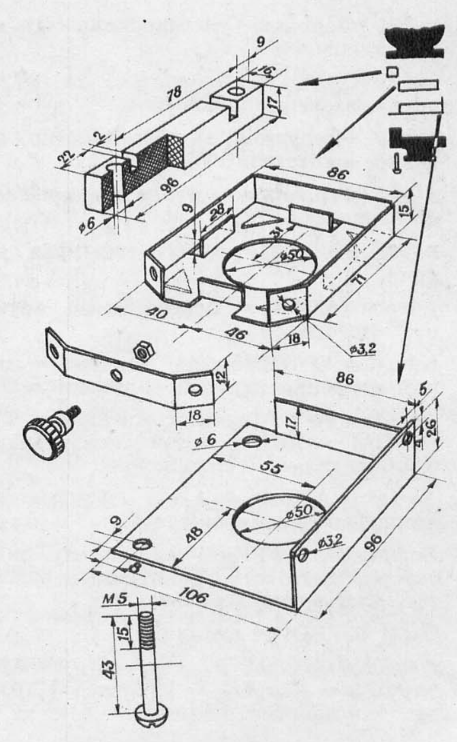
# УВЕЛИЧИТЕЛЬ «НЕВА» ДЛЯ ЦВЕТНОЙ ПЕЧАТИ

Выпускаемый нашей промышленностью фотоувеличитель «Нева» не предназначен для использования корректирующих светофильтров при цветной печати. Однако после небольшой переделки этот увеличитель можно использовать с фильтрами размером 6×6 *см*. Светофильтры в этом случае располагаются между конденсором и негативом. Размеры деталей и материалы, из которых они изготовлены, указаны на рисунке.

После изготовления кассеты для фильтров необходимо на дно кассеты наклеить клеем БФ-2 небольшие кусочки ткани толщиной 0,5—1 *мм* для предохранения фильтров.

Высота кассеты рассчитана на одновременную укладку четырех фильтров, что вполне достаточно для цветной печати. Перед сборкой увеличителя необходимо отвернуть два болта, крепящих нижнюю часть увеличителя. Болты заменяют на более длинные. В рамке для негативов необходимо спилить левый бурт до 3 *мм*. Это нужно для того, чтобы можно было свободно вытаскивать и вставлять кассету со светофильтрами, не вынимая рамку с негативом.

А. МЯСОЕДОВ
(Белозерск)



# КРАТКИЙ СЛОВАРЬ ХИМИЧЕСКИХ ВЕЩЕСТВ

В нашей стране многие фотолюбители пользуются светочувствительными материалами (особенно цветными) зарубежного производства и рецептами для их обработки. Используемые химические вещества часто имеют несколько патентованных или фирменных наименований и шифров, что приводит порой к значительным трудностям. В связи с этим редакция предлагает читателям краткий словарь химических веществ, подготовленный применительно к нашим условиям.

А-127 (Феррания) = нитробензимидазол нитрат.

А-131 (Феррания) = гидроксиламин солянокислый.

А-140 (ОРВО) = Амидол (АГФА) = диаминофенол солянокислый.

А-151 (Феррания) — поверхностно активное вещество.

А-177 (Феррания) — раствор оптического отбеливателя.

А-901 (ОРВО) = гексаметафосфат натрия.

Агепон (АГФА) — поверхностно активное вещество.

Активол Н (Джонсон, Англия) = диэтилпарафенилендиамин солянокислый.

Активол № 8 (Джонсон, Англия) = Т-32 (АГФА) = ЦПВ-2 = этилоксиэтилпарафенилендиамин сернокислый.

Амидол (АГФА) = А-140 (ОРВО) = диаминофенол солянокислый.

Бланкофор (ФРГ) — силикагель индикаторный (то есть пропитанный раствором хлористого кобальта).

G-141 (ОРВО) = глицин.

Гексаметафосфат натрия = М-19 (АГФА) = Кальгон = Локанит (ГДР) — водоумягчающее вещество.

Генохром (Мей и Бекер) = Т-СС (АГФА) = ЦПВ-1 = диэтилпарафенилендиамин сернокислый.

Гидроксиламин сернокислый = S-55 (АГФА).

Гидрохинон = парадиоксибензол = Н-142 (ОРВО).

Глицин = парадиоксифенилглицин = = G-141 (ОРВО).

Диаминофенол солянокислый = Амидол (АГФА) = А-140 (ОРВО).

Диоксихром (Мей и Бекер) = Т-32 (АГФА) = ЦПВ-2.

Диэтилан (Венгрия) = Т-СС (АГФА) = = ЦПВ-1 = диэтилпарафенилендиамин сернокислый.

Диэтилпарафенилендиамин сернокислый =диэтилан (Венгрия) = ЦПВ-1 = Т-СС (АГФА).

Инвадин — поверхностно активное вещество.

Калькшутц (АГФА) = гексаметафосфат натрия (водоумягчающее вещество).

Карбоксиметилцеллюлоза = КМЦ = = СМС = Ловоза.

Кодальк (Кодак) = метаборат натрия.
Комплексон-II = Хелатон-2 = этилендиаминтетрауксусная кислота.

Комплексон-III = Хелатон-3 = Трилон Б = динатриевая соль этилендиаминтетрауксусной кислоты = этилендиаминтетраацетат натрия.

Комплексон трехвалентного железа = = мононатриевая соль этилендиаминтетрауксусной кислоты и трехвалентного железа.

Лейкофор — оптический отбеливатель.
Локанит = М-19 (АГФА) = гексаметафосфат натрия.

М-23 (АГФА) = Трилон Б (динатриевая соль этилендиаминтетрауксусной кислоты = этилендиаминтетраацетат натрия).

М-112 (ОРВО) = нитробензимидазол нитрат.

М-143 (ОРВО) = метол = Элон = монометилпарааминофенол сернокислый.

Метатил (ОРВО) = метол = Элон = монометилпарааминофенол сернокислый.

Мидохром (Мей и Бекер) = СД-3 (Кодак), цветное проявляющее вещество.

Монометилпарааминофенол сернокислый = метол = Элон = М-143 (ОРВО).

Оксиэтилан (Венгрия) = Т-32 (АГФА)= = ЦПВ-2 = этилоксиэтилпарафенилендиамин сернокислый.

Оптинол (Венгрия) — оптический отбеливатель.

Р-106 (ОРВО) = 1-фенил-3-пиразолидон = фенидон.

Рилукс (ЧССР) — оптический отбеливатель.

S-12 (Феррания) = диаминофенол солянокислый = Амидол (АГФА).

S-28 (Феррания) = Т-СС (АГФА) = ЦПВ-1 = диэтилпарафенилендиамин сернокислый.

S-41 (Феррания) = Т-32 (АГФА) = = ЦПВ-2 = этилоксиэтилпарафенилендиамин сернокислый.

S-55 (АГФА) = гидроксиламин сернокислый.

Селектон Б (Венгрия) = Хелатон-2 (Лахема) = этилендиаминтетрауксусная кислота.

Селектон $Б_2$ (Венгрия) = Хелатон-3 (Лахема) = Трилон Б = динатриевая соль этилендиаминтетрауксусной кислоты = этилендиаминтетраацетат натрия.

Синтальгон (ЧССР) = гексаметафосфат натрия.

Стабилизатор Б (Лахема) = нитробензимидазол солянокислый.

Т-32 (АГФА) = ЦПВ-2 = этилоксиэтилпарафенилендиамин сернокислый.

Теепол — поверхностно активное вещество.
Тинопал — оптический отбеливатель.

Титриплекс II (Мерк) = Хелатон-2 (Лахема) = этилендиаминтетрауксусная кислота.

Титриплекс III (Мерк) = Хелатон-3 (Лахема) = Трилон Б = динатриевая соль этилендиаминтетрауксусной кислоты = этилендиаминтетраацетат натрия.

Тратил (ОРВО) = А-140 = Амидол (АГФА) = диаминофенол солянокислый.

T-SS (АГФА) = ЦПВ-1 = диэтилпарафенилендиамин сернокислый.

Увитекс (Швейцария) — оптический отбеливатель.

Ультрафор (ФРГ) — оптический отбеливатель.

Хелаплекс-II = ЕДТА = Хелатон-2 = = этилендиаминтетрауксусная кислота.

Хелаплекс III = ЕДТА $Na_2$ = Хелатон-3 = Трилон Б = динатриевая соль этилендиаминтетрауксусной кислоты = = этилендиаминтетраацетат натрия.

Хелатон-2 (Лахема) = Хелаплекс II = = этилендиаминтетрауксусная кислота.

Хелатон-3 (Лахема) = Хелаплекс III = = Трилон Б = динатриевая соль этилендиаминтетрауксусной кислоты = этилендиаминтетраацетат натрия.

СД-2 (Кодак) = диэтилметилпарафенилендиамин солянокислый.

СД-3 (Кодак) = этилметансульфонамидоэтил - паратолуилендиамин сернокислый.

СМС = КМЦ = Ловоза = карбоксиметилцеллюлоза.

ЦПВ-1 (СССР) = Т-СС (АГФА) = диэтилпарафенилендиамин сернокислый.

ЦПВ-2 (СССР) = Т-32 (АГФА) = этилоксиэтилпарафенилендиамин сернокислый.

ЕДТА = Хелатон-2 (Лахема) = этилендиаминтетрауксусная кислота.

ЕДТА $Na_2$ = Хелатон-3 = Трилон Б = = динатриевая соль этилендиаминтетрауксусной кислоты.

Примечание. Поверхностно активные вещества (часто обозначаемые ПАВ) применяются для улучшения смачивания эмульсионного слоя, поэтому в фотографической литературе их иногда называют «смачивающими веществами». Типичным представителем ПАВ может служить выпускаемое у нас стиральное средство ОП-7.
Оптические отбеливатели применяются для повышения белизны фотобумаги, а также для повышения стойкости цветного изображения против выцветания.

ПИСЬМА
ЧИТАТЕЛЕЙ

# ПРОЯВИТЕЛЬ ДЛЯ ЛЮБЫХ ПЛЕНОК

В № 3 Вашего журнала за 1967 год была опубликована статья Е. Козловского и Б. Козловского «Проявление обратимых пленок».

Я проверил рекомендации, изложенные в статье, и после нескольких неудач освоил метод, предлагаемый авторами. С тех пор вот уже более двух лет я пользуюсь проявителем, предложенным Козловскими.

Многие мои товарищи, увлеченные фото- и киноделом, вначале оспаривавшие мое высокое мнение о проявителе, в настоящее время целиком согласны со мной.

Каковы же достоинства проявителя?

1. Проявитель может быть использован не только для проявления кинопленок, но и для фотопленок.

2. Проявитель может быть использован для чернения кинопленок.

3. Увеличивая время проявления, можно получить хорошие результаты и при значительно недодержанных фото- и кинопленках. Так, при съемке на пленке 45 ед. ГОСТа киноаппаратом, экспонометр которого был поставлен на 25 и 27 ДИН (приблизительно 250 ед. ГОСТа) для получения нормального негатива (первое проявление), время проявления требуется увеличить до 45—60 минут. Это не ухудшает в дальнейшем результатов второго проявления.

Увеличивая время проявления недодержанной фотопленки, можно получить хороший негатив без сколько-либо заметного увеличения зернистости.

Таким образом, проявитель можно рекомендовать для обработки плёнок, снятых в неблагоприятных условиях освещения.

Ускорение проявления достигается также благодаря увеличению количества щелочи (фосфатной) в 2 или 3 раза, либо введением в проявитель едкой щелочи (натронной) — 2—4 *г* на 1 *л*.

Проявитель хорошо сохраняется.

Я и мои товарищи даем высокую оценку проявителю Козловских и рекомендуем его кино- и фотолюбителям.

Н. МЕДВЕДЕВ
(Каменецк-Подольск)



НАГЛЯДНО
О ТЕХНИКЕ
СЪЕМКИ

В. НИКОЛАЕВ
Мартовский денек

После оттепели — мороз. Каждая ветка, каждая травинка покрылась льдом. Все кругом словно в хрустальной звенящей сказке. Для передачи ясного, морозного утра необходимо было решить сюжет в светлой тональности. Чтобы уменьшить контраст, снимок сделан с небольшой передержкой и недопроявлен. На негативе хорошо проработались все детали без излишнего контраста. Но даже такой негатив для получения необходимого эффекта пришлось печатать на мягкой бумаге.

Камера «Киев-4А», объектив «Юпитер-8М», диафрагма 4, выдержка 1/125 *сек*.

Пленка «Фото-65», проявитель Д-76, время проявления — 7 *мин*.

Бумага «Унибром» № 2, проявитель Чибисова.

# НОВЫЕ ПЛЕНКИ «ФОРТЕ»

Фирма «ФОРТЕ» (Венгерская Народная Республика) выпустила три новых типа черно-белых пленок светочувствительностью 17, 20 и 23 ДИН. Эти пленки легко различаются по окраске упаковки (табл. 1).

Для узкопленочных фотоаппаратов пленка выпускается в упаковке для зарядки на свету, в кассетах и в упаковке для зарядки в темноте по 36 кадров форматом 24×36 *мм*, а также в роликах по 10, 30 и 50 *м*.

Увеличен и ассортимент рольфильмов (табл. 2).

Малоформатные и роликовые пленки «Форте» ортопанхроматичны, благодаря чему они могут быть использованы как при дневном, так и при искусственном освещении.

Характеристики этих пленок приведены в табл. 3.

Указанное значение градации достигается при использовании номинальной светочувствительности пленок.

Разумеется, величина градации может изменяться в зависимости от применяемых проявителей, способа проявления и его продолжительности.

Особенность эмульсионных слоев пленок «Форте» состоит в том, что при относительно длительном проявлении, например при недодержке, вуаль не достигает уровня, вызывающего затруднения при изготовлении отпечатков.

В результате многолетних исследований фирма «Форте» разработала и с 1968 года выпускает пленки с повышенной резкостью изображения (светочувствительностью 17 ДИН). Благодаря специальному окрашиванию слоя ореолообразование в значительной мере снижено и снимки получаются более сочными и резкими.

Обработка пленок ведется обычным образом, так как введенные в слой красители вымываются при проявлении.

Для пленок «Форте» рекомендуется применять проявители, которые каждый может изготовить самостоятельно (табл. 4).

Расфасованные проявители выпускаются также заводами «Реанал». Для пленок «Форте» рекомендуются следующие три типа.

Мелкозернистый проявитель выравнивающего действия. Продолжительность проявления в нем при 20° от 14 до 18 *мин*.

«Тенофорт-негатив». Продолжительность проявления при 20° от 9 до 12 *мин*.

«Универсаль» — контрастно работающий проявитель (применяется и для обработки фотобумаг). Для работы его разбавляют водой в отношении 1 : 5 или 1 : 7. Продолжительность проявления при 20° от 5 до 7 *мин*.

Для проявления пленок «Форте» с успехом можно брать проявители фирмы «ОРВО» (ГДР) А-49 и R-09 и другие.

Вследствие ортопанхроматической сенсибилизации вся обработка этих пленок должна проводиться в полной темноте. Допустимо применение верхнего лабораторного света с темно-зеленым светофильтром при условии, что на пленку попадает только отраженный свет.

Таблица 1

| Тип пленки | Чувствительность | | Цвет упаковки |
|---|---|---|---|
| | ДИН | единицы ГОСТа | |
| «Фортепан-27» | 17 | 32 | Желто-коричневая |
| «Фортепан-30» | 20 | 65 | Желто-зеленая |
| «Супер-фортепан 34-Рапид» . . | 23 | 130 | Сине-желтая |

Таблица 2

| Тип катушки | Формат снимка, *см* | Число снимков |
|---|---|---|
| 127 . . . . . . . . . . | 4×6.5 | 8 |
| | 4×4 | 12 |
| 128 деревянная катушка . . . . | 6×9 | 8 |
| | 6×6 | 12 |
| | 4,5×6 | 16 |
| 620 металлическая катушка . . . . | 6×9 | 8 |
| | 6×6 | 12 |
| | 4,5×6 | 16 |

Таблица 3

| Тип пленки | Градация, γ | Толщина слоя, *мк* | Разрешающая способность, *лин/мм* |
|---|---|---|---|
| «Фортепан-27» роликовая . . . | 0,85—0,90 | 9—10 | 90 |
| «Фортепан-30» роликовая . . . | 0,80—0,90 | 11—13 | 85—90 |
| «Фортепан-34» роликовая . . | 0,75—0,85 | 15—17 | 70 |
| «Фортепан-27» 35-*мм* . . . . . | 0,90—1,05 | 9—10 | 95 |
| «Фортепан-30» 35-*мм* . . . . . . | 0,85—0,95 | 11—13 | 90 |
| «Фортепан-34» 35-*мм* . . . . . | 0,80—0,90 | 14—16 | 75 |

Таблица 4

| Проявитель / Химикаты | FD-18 | FD-24 | FD-11/a |
|---|---|---|---|
| Метол . . . . . . | 6 *г* | 4,5 *г* | 2,5 *г* |
| Сульфит безводн. | 100 *г* | 90 *г* | 25 *г* |
| Сода безводн. . . | 8 *г* | — | 16 *г* |
| Бура . . . . . . . | — | 3 *г* | — |
| Калий роданистый . . . . . . | — | 1,0 *г* | — |
| Калий бромистый | 1 *г* | 0,5 *г* | 1 *г* |
| Воды . . . . . . . | до 1000 *мл* | 1000 *мл* | 1000 *мл* |

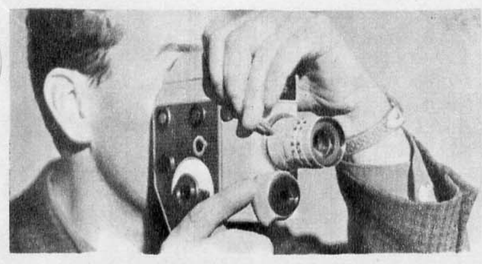


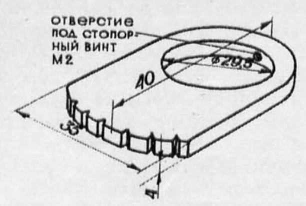

## НАГЛЯДНО О ТЕХНИКЕ СЪЕМКИ

**В. ДУБАС**
**Борьба за метры**

Крупное зерно на снимке получено довольно сложным образом. Высокочувствительная пленка КН-4 (250 ед. ГОСТа) проявлена в проявителе «ОРВО-100». Проявитель разбавлен 8-ю частями воды. Проявление продолжалось 50 *мин* при 27°С. Тем самым удалось увеличить зерно и получить малоконтрастный негатив. Негатив был перепроявлен, а затем ослаблен. При ослаблении еще больше увеличилось зерно. Отпечаток сделан на сверхконтрастной технической пленке СК. Диапозитив проявлен также в проявителе «ОРВО-100», разбавленном тремя частями воды, при температуре 18°С. Для сохранения полученной зернистости рабочий негатив печатался на пленке ФТ-30, более мелкозернистой, чем СК.

## ЧИТАТЕЛИ ПРЕДЛАГАЮТ

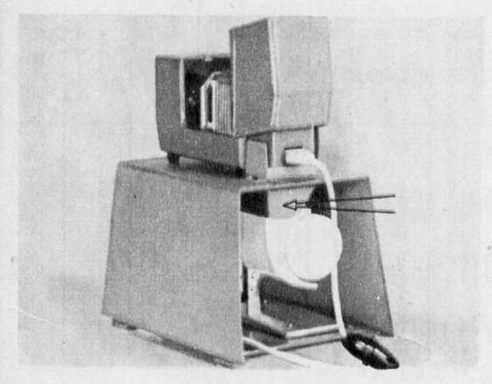





Удобство управления диафрагмой в камере «Кварц-5» намного увеличится, если на кольцо фотоэлемента установить дополнительный сектор, как показано на фото и чертеже. Это позволяет устанавливать диафрагму, не меняя положения рук на камере и рукоятке.

Аналогичное приспособление может быть сделано и на других камерах, имеющих встроенный экспонометр со сходным механизмом управления.

Н. ЛУТЬЯНОВ. (Калининград)



Быстрый нагрев диапроектора «Этюд» сводит порой на нет его положительные качества.

Предлагаю приспособление, которое позволяет диапроектору работать неограниченное время.

Приспособление, на которое устанавливается «Этюд», состоит из подставки с размещенными внутри вентилятором «ТВ-1», дающим направленную струю воздуха. Мощность его мотора 20 *вт.*

Все детали подставки изготовлены из листа алюминия толщиной 1 *мм* и соединены винтами с гайками.

На нижней плоскости корпуса приклеены резиновые ножки. Когда подставка собрана, ее можно покрасить, а затем вставить на место вентилятор.

Для этого корпус вентилятора вместе с мотором должен быть повернут так, чтобы выходное отверстие было слева внизу. Когда же турбинка окажется под воронкой (указана на рисунке стрелкой), корпус следует повернуть в нужное положение.

Вентилятор имеет две скорости. Для работы вполне достаточно меньшей.

Пользоваться «Этюдом», когда он стоит на подставке, а не на столе удобнее.

Г. ГАШИНСКИЙ. (Ленинград)

# ФОТОГРАФИЯ ПОЗНАЁТ МИР

*(Продолжение. Начало см. на стр. 28).*

этом сила ее непреложности!) не должна в непосредственной, открытой форме воплощать пристрастия автора.

Приведу два примера. Фотографии А. Рульмона «Подаяние» и Е. Вийяни «Равные» рассказывают об одном и том же общественном зле — о нищете. В первой из них на передний план композиции внесен самый унизительный момент в жизни нищего — момент подаяния. Слепой нищий и его неизменный атрибут — палка, а также протянутая рука, печать мольбы на лице — все это стало главным в фотографии. И вот что интересно: работа эта потеряла значение документа, она кажется прекрасно придуманной и хорошо построенной композицией.

В фотографии Вийяни нет никакой педализации событий, нет стремления вызвать нашу жалость к нищему или наше негодование по поводу увиденного. Но именно поэтому-то оно, это негодование, возникает в каждом, кто увидит сделанную в бесстрастно-регистрирующем ключе фотографию. На снимке показаны спящие на улице в одинаковых позах нищий и бродячая собака. Хотя нищий расположен на заднем плане, мы не видим вовсе его лица, и он безмятежно (!) спит, — в этой именно будничности заключается самая большая обличительная сила фотодокумента.

Здесь я подхожу к важной особенности фотографии, которая сегодня заимствована у нее кинематографом и телевидением и стала фактически одним из основных компонентов присущего им языка. Современная фотография немыслима вне зрителя, понимающего ее и осознающего многие ее связи с окружающим. Объективность изобразительно-выразительных средств, присущих фотографии от рождения, требует определенного настроя от зрителей, активности, способности понимать язык фотографии.

Зритель в известной мере становится сегодня «соавтором» фотографа: он вкладывает в увиденное, бесстрастно зафиксированное камерой изображение свой гражданский, нравственный и эстетический опыт. Причем нередко случается так, что одна и та же фотография, в зависимости от времени, когда она воспринимается, оказывается понятой зрителем по-разному.

В серии Д. Ухтомского «Последнее интервью» есть одна фотография, которая в течение прошедших после съемок двух-трех лет стала читаться зрителем совсем по-другому, в противоположном первоначальному ключе. Сначала снимок, где героя фотоочерка космонавта Юрия Гагарина держат за руки, тормошат его дочери, воспринимался как веселая, непринужденная игра. Сегодня эта же фотография приобрела совершенно иное звучание: зрителю, знающему о трагической судьбе первого в мире космонавта, снимок кажется пронизанным нотками элегии. Как сказал мне один известный наш фотограф, девочки, вцепившись руками в отца, будто стремятся удержать его на земле, не отпускать туда, откуда он не вернется.

Названные качества фотографического постижения мира являются фундаментом гносеологии целого ряда искусств, которые сегодня объединены тем, что все они зиждятся на механической фиксации действительности. То, что много лет назад было врожденным пороком фотографии, который, казалось, навсегда закрывает ей двери в область прекрасного, сегодня стало силой, способной питать не только фототворчество, но и два самых могучих вида современного творчества — кино и телевидение.

Мало того, через кино и телевидение фотография оказалась способной сегодня оказывать существенное воздействие и на такие традиционно далекие от документа виды творчества, как литература, театр и даже живопись и музыка. Достаточно приглядеться к эволюции творческих течений в этих видах искусства.

Было бы наивным пророчеством предсказывать на основании отмеченных тенденций гибель искусства вымысла, полную капитуляцию образа перед документом и т. д. Все обстоит много сложнее в жизни, да и процессы происходят не столь стремительно, как это нам нередко кажется. Для нас, думается, важны не столько возможные в отдаленном будущем итоги существующих ныне тенденций, сколько сами эти тенденции.

А они свидетельствуют о том, что фотография — эта вечная Золушка искусств — становится принцессой.

«СОВЕТСКОЕ ФОТО» — КИНОЛЮБИТЕЛЯМ

*Раздел ведет народный артист РСФСР В. Шнейдеров*

# ЧЕТЫРЕ ДНЯ ИМПРОВИЗАЦИИ

В начале декабря в Москве в Телевизионном театре состоялось очередное заседание Клуба веселых и находчивых. Встретились команды Одессы и Фрязино. Говоря словами спортивных комментаторов, «матч проходил в упорной борьбе». В момент, когда преимущество одесситов было, кажется, уже бесспорным, фрязинцы «пошли козырем». Они показали фильм «Сладкая жизнь», снятый специально для этого вечера, и шансы южан заметно уменьшились. В конце концов Одесса победила, но лента подмосковных кинолюбителей тем не менее запомнилась каждому, кто видел передачу.

КВН очень популярен. Называют разные цифры постоянных зрителей Клуба, но чаще всего утверждается, что их около 40 миллионов. А что такое 40 миллионов зрителей для любительской кинокартины? Это колоссальная удача, о такой аудитории могут мечтать многие кинематографисты-профессионалы.

Кинофильм фрязинцев заслуживает разговора по многим причинам. Во-первых: это картина игровая — жанр для любителей трудный. Во-вторых: «Сладкая жизнь» — фильм-сказка, фильм-гротеск, и это, безусловно, интересно. И, в-третьих, фильм сделан остроумно, со вкусом и, если можно так выразиться, очень кинематографично.

...Всего час езды на электричке отделяет от столицы чистый и уютный город Фрязино. Еще пять минут ходьбы — и вы в любительской киностудии Дома культуры. В небольших комнатушках разместились монтажная, проявочная, проекционная и зрительный «зал», в котором и происходила наша беседа с авторами «Сладкой жизни». Речь шла об истории создания этого фильма.

Слово — капитану команды КВН, бессменному руководителю студии, режиссеру «Сладкой жизни» и других картин, снятых на «Фрязино-фильме», инженеру Рудольфу Попову.

— Оставалось меньше месяца, когда мы узнали, что предстоявшая встреча с Одессой будет посвящена детям. Домашнее задание называлось «Осторожно, дети!» Мы решили сделать упор в нашем микроспектакле — домашнем задании — не столько на шутках, сколько на серьезной, проблемной стороне дела. А чтобы доказать, что и мы не чужды юмора, решили дополнительно снять фильм — веселый, зубастый, гротескный. После долгих споров решили снять картину о том, как отец поменялся местами с сыном, школьником, и что из этого вышло. Превратить отца в сына в фильме довольно легко. Сколько раз мы слышали в детстве, а потом произносили и сами: «Да я в твоем возрасте...»

Работа над сценарием текла по привычному руслу. Сочинялся он коллективно. Мы рассуждали так: ну вот, скажем, отец поменялся местами с сыном. Где он мог оказаться? В классе и дома, в каком-нибудь кружке, в спортзале, в музыкальной школе, на улице и так далее. Таким образом, будущий фильм был разбит на эпизоды. Теперь нужно было придумать, что герой должен делать в каждом эпизоде.

Как обычно, мы разделились на небольшие группы. Затем собирались вместе и обсуждали свои задумки. Из двадцати вариантов выбирали в лучшем случае один. Постепенно сложился перечень событий, случаев, положений, то есть сценарий.

Работать над диалогом нам не пришлось, так как снимаем мы немые фильмы. Несколько лаконичных титров там, где без них не обойтись, — вот и вся словесная ткань картины.

На роль отца был один-единственный претендент — Борис Говоров. Он снимался у нас и раньше в картинах «Папа украшает елку», «Физики о физиках», «Лысина будет побеждена!». Так что некоторый опыт у него был. Выглядит он, как это видно из названия последнего фильма, достаточно солидно, типичный глава семьи. Его сын Саша, школьник, тоже уже снимался у нас. Так определился и актер на роль сына. Говоров-старший — председатель родительского комитета 4 «А» класса в школе № 4, где учится Саша, и это очень помогло нам в съемках...

А вот что рассказал «звезда» фрязинского любительского экрана инженер Борис Говоров:

— Теперь я смотрю эксцентрические кинокомедии с состраданием, ибо знаю, чего стоят все трюки актерам. Меня самого на съемках сделали посмешищем в классе сына в буквальном смысле слова. В меня стреляли из рогатки бумажными шариками, кнопками, линейками, продевали меж планками «шведской стенки», подвешивали на турнике, мыли в тазу и (страшно вспомнить!) сын давал мне подзатыльники. О каком отцовском авторитете теперь может идти речь?

Чтобы создать на экране характеры, нужны настоящие актеры, а не актеры-инженеры. И все-таки на этот раз мы решили попробовать хотя бы отчасти очертить характер человека, которого я должен был сыграть, придать ему какую-то индивидуальность. Поэтому мне пришлось трудиться не за страх, а за совесть...

Продолжил рассказ один из ветеранов «Фрязино-фильма», инженер в рабочее время и кинооператор в свободное — Василий Михайлик.

— На съемках «Сладкой жизни» нам частенько приходилось делать дубли, хотя обычно мы обходимся без них. Мы постоянно импровизировали. Сценарий для нас был лишь схемой картины. Механика юмора — вещь, по-моему, очень сложная и тонкая. Далеко не все смешное, написанное на бумаге, получается смешным на экране. Комическое, видимо, вообще трудно проектировать. Оно приходит само, неожиданно и случайно. Моя операторская задача отчасти облегчалась тем, что мы почти не пользовались панорамами, не пытались следовать за актером с камерой. Крупный и средний планы — наши обычные приемы. На наш взгляд, кинокомедия — и немая, и «говорящая» — должна быть очень динамичной, а затяжные кадры ломают темп.

После съемки мы с Рудольфом засели за монтажный стол, резали и клеили, убрали все длинноты. Из 700 пригодных метров пленки оставили 200, фильм сократился до 6,5 минут...

Почему фильмы фрязинцев пользуются успехом у зрителей?

Конечно, дело не только в энтузиазме. Увлеченности, горения не занимать и другим самодеятельным кинематографистам. Чувство юмора и хороший вкус — это тоже еще не все. Главное, вероятно, в определенности их авторской позиции, точности замысла. Они «не растекаются мыслью по древу», как это зачастую бывает. «Фрязино-фильм» выпускает очень компактные картины, в которых работает каждый кадр. Скупость выразительных средств, умелый монтаж, лаконичность титров — все это повышает КПД немой кинокомедии. В этом жанре краткость — поистине сестра таланта...

На пресс-конференции по поводу открытия Всесоюзного конкурса любительских фильмов председатель жюри народный артист СССР кинорежиссер Григорий Львович Рошаль сказал:

— Спасибо телевидению за пропаганду самодеятельного кино. Знакомство с обаятельным, милым, остроумным фильмом фрязинцев «Сладкая жизнь» заслуживает всяческой благодарности.

Мы полностью присоединяемся к мнению Григория Рошаля.

С. ВИШНЯКОВ

# КАКОЙ БЫТЬ 16-*мм* КИНОКАМЕРЕ

Рассмотрим ответы на другие вопросы анкеты, касавшиеся в основном технических возможностей камеры и оперативности в работе.

Кинолюбители считают, что кинокамеры нужно выпускать как с бобинной, так и с кассетной зарядкой, а кинопленку — на стандартных бобинах, как для 8-*мм* камер, и на небольших сердечниках, которые должны быть вставлены в кассеты. Сейчас же для зарядки кассеты пленку приходится перематывать, что отнимает время.

Емкость кассет и бобин, по мнению многих, должна составлять 30 метров. Но кинолюбители не против 15-метровых и 60-метровых рулонов. 15-метровые кассеты или бобины позволяют уменьшить габариты и вес и очень удобны для камер простого класса. В аппаратах высокого класса, предназначенных для

Окончание. Начало см. «Советское фото», 1970, № 2.

## ВЫ ДЕЛАЕТЕ ФИЛЬМ

# РАСКАДРОВКА

Кинематографисты называют раскадровкой процесс деления уже отработанного и уточненного литературного сценария на съемочные куски.
Здесь вы впервые по-настоящему осознаете себя режиссером. Ведь раскадровка есть не что иное, как предварительный творческий монтаж, осуществляемый задолго до начала съемок. Режиссер должен уметь глубоко осмысленно, драматургически эффектно и верно выделить главное, исходя из замысла. Иначе и хороший сценарий потеряет свою выразительность. Основные его идеи, намерения, мечты, действия персонажей предстанут в хаотическом виде. Зритель, утонув во множестве по-своему увлекательных, трогательных, «милых» деталей, наверняка упустит то главное, ради чего делался фильм.
Чтобы этого не произошло, важно в течение всей работы над фильмом быть собранным, сосредоточенным и предельно внимательным. Раскадровка — серьезное испытание «на режиссера». Приступая к ней, следует прежде всего выяснить, какое событие «ведет» мысль и сюжет, о чем вы хотите снимать свой фильм. Если удастся достичь точного распределения вокруг главного события всех других, являющихся причиной его или следствием, значит, вы овладели композиционным мастерством.
Попробуем разобраться по порядку в процессе выделения главного принципа, согласно которому наиболее удачно компонуется остальной событийный ряд.
Совершенно очевидно, что ни один эпизод не должен оставаться изолированным, «пустым», «самим по себе». Необходимо заранее представить, каков характер зависимости кадров и эпизодов от последующих и предыдущих. Словом, перед вашим внутренним взором должна предстать целая цепь эпизодов, логически следующих один за другим, развивающих мысль, идею, настроение фильма «по нарастающей». Чистота, выверенность каждого звена этой стройной цепи определяются продуманным наполнением эпизодов содержанием. Эпизод-действие, эпизод-настроение, -намерение, -борьба, -вывод... Так рождается драматургия целого.
Кинорежиссер — поэт, музыкант, художник, актер, педагог — все это сразу?! Он просто обязан, если не хочет смотреть на свое дело, как на времяпрепровождение «от нечего делать», пережить каждый эпизод так ярко и полно, как будто бы это случилось с ним самим.
Тогда отснятые впоследствии по материалам предварительного творческого монтажа (раскадровки) куски гармонично объединятся в максимально выразительное целое. Монтажные фразы, объединенные в сцены и эпизоды, станут понятным каждому зрителю языком образов. Авторский сценарий, «переведенный» режиссером на язык кинематографических приемов, взволнует зрителя, заставит его сопереживать, радоваться, огорчаться вместе с создателями фильма.
Один из великих авторитетов в области режиссуры, Сергей Михайлович Эйзенштейн, говорил о «подлинно монтажном» куске, то есть куске не безотносительном, но рассчитанном на то, чтобы в сочетании с другими вызвать прежде всего ощущение определенного образа, как о залоге «наиболее полного выявления содержания в окончательной композиционной форме».
Проверкой композиционного «чутья» служит процесс логического объединения «живых фотографий» — кадров — в монтажной связи с другими в стройную монтажную фразу, то есть целую группу кадров, в которых необходимо выделить ведущее действие. Скажем, если вы снимаете распускающийся цветок, нужно добиться эффекта, при котором росток, словно живое существо, отчаянно пробивается из-под снега или оттаивающей земли к теплу и свету, расправляется, распрямляется, «потягивается», просыпается, а потом выпускает листики, формирует бутоны. Видите, сколько действий! И в каждом — своя цель...
Если не снять последовательно или вразбивку все эти «действия», вы ничего не сможете сделать со своими кадрами впоследствии, при техническом монтаже: будет видна его искусственность, незаконченность, какие бы планы ни применялись, как бы ни был естествен цвет и хорошо качество пленки.
Все то, что было учтено, отработано, продумано во время раскадровки, «окупится» впоследствии, во время «монтажной» съемки.
Однако процесс раскадровки включает в себя и еще несколько важных «подпроцессов». О них мы с вами поговорим в следующей беседе.

---

квалифицированных кинолюбителей и в основном для студий, можно применить 60-метровые кассеты или бобины.
Многие предпочитают ручную зарядку аппарата пленкой, считая ее более надежной. Однако для бобинных камер допускают надежную полуавтоматическую зарядку. Автомат зарядки довольно сложен, это часто создает дополнительные неудобства, ведет к удорожанию камеры.
Привод камеры является одной из важнейших характеристик механизма. Какой привод удобнее: пружинный или электрический? Около трети кинолюбителей предлагают делать привод кинокамеры приставным и комплектовать ее двумя приводами или одним из названных, а второй продавать отдельно.
Пружинный привод, по мнению большинства, должен обеспечивать частоту съемки от 12 до 64 *кадр/сек*, а электрический — 16, 24 и 32 *кадр/сек*.
Для счетчика кадров важно, чтобы он был надежным и точным в работе. Достаточен счетчик, показывающий количество оставшейся пленки и автоматически сбрасывающийся на нуль. Но так как почти все кинолюбители хотят иметь на 16-*мм* камере обратную перемотку пленки, то необходимо, чтобы камера имела и счетчик кадров, работающий синхронно с грейферным механизмом.
Обратная перемотка может быть на любое количество пленки, но некоторые согласны на 1,5÷2,5 метра.
Авторы ряда писем против обратной перемотки, так как, по их мнению, ею пользуются редко, а ее наличие ведет к увеличению веса и цены камеры.
В вопросе о весе камеры большинство, указывая на оперативность при работе с аппаратом малого веса, считают, что 16-*мм* камера все же должна весить от 2 до 3 килограммов, так как это создает определенную устойчивость при съемке. Однако ее вес не должен превышать 3 килограммов.
Любительские камеры весом до 2,5 килограмма желательно комплектовать пистолетными рукоятками. Они должны быть связаны с механизмом пуска. При укладывании кинокамер в футляр желательно не снимать рукоятку. Плохо, если блок питания расположен в рукоятке. Такую камеру нельзя укрепить на штативе. Для кинокамер весом до 1 килограмма пистолетные рукоятки практически не нужны, а для кинокамер весом свыше 2,5 килограмма желательно предусмотреть ремень, который надевался бы на шею. Для легких кинокамер полезен также темляк.
На цене камер следует остановиться подробнее. Кинолюбители справедливо связывают этот вопрос с комплектацией и технической характеристикой кинокамеры. Простая кинокамера, рассчитанная на начинающего кинолюбителя, по их мнению, должна стоить от 100 до 150 рублей, кинокамера среднего класса, рассчитанная на квалифицированных кинолюбителей, — от 200 до 400 рублей, а кинокамера высшего класса — до 700 рублей. Для любительских студий предлагается выпуск камер высшего класса, хорошо оснащенных и не уступающих профессиональным по своим техническим возможностям. Стоимость такой камеры может быть от 800 до 1000 рублей.
Сейчас любая кинокамера комплектуется объективами и принадлежностями, которые подходят только к этой конструкции. Если бы кассеты, объективы, светофильтры, насадки, переходные кольца и т. п. можно было использовать в любой камере, то это позволило бы выбрать наиболее понравившуюся камеру, а затем, по мере надобности, приобретать принадлежности. Поэтому целесообразнее продавать принадлежности отдельно от камер. И цены на камеры в этом случае будут ниже.
В ответах многих кинолюбителей подняты вопросы, не вошедшие в анкету, но решение которых не терпит отлагательства. Плохо обстоит дело с 16-*мм* кинопроекторами. «Украина» и встречающиеся в комиссионных магазинах проекторы 16 ЗП-3 громоздки, занимают много места и слишком дороги.
На отсутствие в продаже проекторов указывают многие кинолюбители. Один из ленинградцев пишет: «Большим тормозом в распространении 16-*мм* кинокамер среди любителей является... полное отсутствие в продаже кинопроекторов. Если лет 5—7 назад в магазинах были 16-*мм* проекторы типа «КПЭЛ» (в двух вариантах), то сейчас их не выпускают и не известно, когда и что будет. Нужен компактный звуковой 16-*мм* кинопроектор с магнитным и оптическим воспроизведением звука, конечно, недорогой, доступный по цене».

В продаже часто не бывает кинопленки и недопустимо мал ее ассортимент. В основном в магазины поступает пленка чувствительностью 45 ед. ГОСТа, что явно недостаточно. Редко встретишь цветную кинопленку, отсутствует в продаже пленка с односторонней перфорацией и с магнитной дорожкой.

Футляры камер должны быть красивы, удобны для ношения камеры и для работы, особое внимание следует уделить рациональному размещению принадлежностей.

Немаловажное значение имеет оформление и компоновка камеры.

Одним словом, предложений в письмах читателей содержится столько, что только одно их перечисление займет много места. Интересные, содержательные ответы на анкету прислали В. Т. Максименко из Кривого Рога, М. П. Ножнов из Кировограда, Ф. Г. Грибанин из Ленинграда, М. К. Кучин из Щелково и многие другие.

Авторы писем считают, что начатый разговор о 16-*мм* камерах будет способствовать тому, что в недалеком будущем на прилавках магазинов появятся новые модели кинокамер, которые завоюют популярность у кинолюбителей.

Итак, какой же должна быть современная 16-*мм* кинокамера? Вернее, какими должны быть 16-*мм* кинокамеры, так как кинолюбители вольно или невольно поддержали в своих письмах специалистов, которые считают, что 16-*мм* камеры должны выпускаться трех классов: простые, средние и сложные. Общим для камер всех классов является высокое качество изображения. Так как вопрос о цене стоит далеко не на последнем месте, то конструкторам предстоит решить ряд задач, связанных со снижением стоимости кинокамер. Один из путей решения этих задач, очевидно, — создание базовой модели камеры, что, кстати, предусмотрено перспективным планом развития киноаппаратостроения. По этому плану должны быть созданы три модели кинокамер, каждая последующая из которых, будучи технически более оснащенной, базируется на конструкции предыдущей.

Для камер простого класса желателен один объектив или два на турели, бобинная зарядка, визирование через объектив, наводка на резкость по матовому стеклу, полуавтомат экспозиции, встроенный пружинный привод.

Для камер среднего класса предпочтительны три объектива на турели, визирование через объектив, наводка на резкость по матовому стеклу и микропризмам, автомат экспозиции, обратная перемотка, приставной пружинный привод, два варианта зарядки — бобинная и кассетная.

Камера сложного класса в отличие от камеры среднего класса должна иметь два привода — пружинный и электрический, обтюратор с переменной щелью либо автономный механизм наплыва с электроприводом, обратную перемотку пленки.

Современный внешний вид, удобный футляр для упаковки и необходимые принадлежности — такой видят кинолюбители 16-*мм* кинокамеру.

Д. ВОРОБЬЕВА,
Ю. СОЛДАТЕНКОВ,
инженеры

# СПЕЦИАЛЬНОСТЬ — ФОТОЖУРНАЛИСТИКА

Трудна и беспокойна участь человека, посвятившего свою жизнь одной из интереснейших журналистских специальностей — фотожурналистике. Он должен обладать целым комплексом физических и моральных качеств. Однако даже в сочетании с самым высоким техническим мастерством эти качества еще не дают возможности создавать снимки идейно значимые, содержательные, актуальные, если у автора нет самого главного качества — внутренней убежденности в необходимости своего дела, целенаправленности и, самое главное, умения дать политическую оценку явлению, событию, факту. Фотожурналист должен знать, *что, как* и *для чего* снимать. Для этого нужно быть разносторонне развитым, широко образованным человеком.

Длительное время у нас не было учебного заведения, которое готовило бы фотокорреспондентов-профессионалов. Поэтому ряды фотожурналистов пополнялись в основном стихийно, за счет наиболее талантливых фотолюбителей. И только с нового учебного года на факультете журналистики МГУ начнется специализированная подготовка фотокорреспондентов и бильдредакторов.

Какова же в общих чертах программа занятий на отделении фотожурналистики? Прежде всего, студенты должны будут вооружиться марксистско-ленинским научным мировоззрением. Поэтому ведущее место в программе отводится циклу социально-экономических дисциплин. Журналисту необходимо хорошо разбираться в вопросах литературы и искусства. В связи с этим предусмотрено глубокое изучение гуманитарных предметов — мировой литературы от древнейших времен до наших дней, истории русского, советского и зарубежного искусства, грамматики и стилистики русского языка, истории, теории и практики партийно-советской печати. Немало времени придется провести студентам в лингофонном кабинете, изучая иностранный язык. И конечно же, львиная доля времени будет посвящена изучению специальных дисциплин.

Будущие фотожурналисты познакомятся с важнейшими этапами развития и с достижениями современной советской и зарубежной фотографии, научатся наиболее рационально применять современную фотоаппаратуру, сменные объективы и осветительные приборы, освоят наиболее совершенные методы лабораторного процесса. Особое место займет изучение изобразительно-выразительных средств фотографии, жанров и форм современной фотожурналистики, знакомство с богатым практическим опытом советских и зарубежных фотомастеров.

Чтобы освоить специальность фотожурналиста, нужны не только теоретические знания, но и умение применять их на практике. А для этого нужно будет снимать, снимать и снимать. Для выполнения домашних заданий студенты получат соответствующую аппаратуру и фотоматериалы. На факультете есть учебная фотолаборатория, в будущем предусматривается оборудование специального учебного кабинета фотожурналистики и съемочного павильона. Летом каждый студент обязан будет пройти производственную практику в отделах иллюстрации газет и журналов, а также в специализированных фотоагентствах и редакциях фотоинформации ТАСС и АПН.

На отделение фотожурналистики будут приниматься фотолюбители и штатные фотокорреспонденты, имеющие законченное среднее образование и проявившие способности к фотографированию и литературной работе. Вместе с документами, которые представляются в любой вуз (документ о среднем образовании в подлиннике, производственная характеристика с места работы, копия трудовой книжки, автобиография, медицинская справка, четыре фотокарточки), абитуриенты должны прислать творческую характеристику-рекомендацию для поступления на факультет журналистики (ее могут выдать редакции газет, журналов и телевидения, фотосекции местных отделений Союза журналистов СССР, правления фотоклубов — но для этого нужно принимать активное участие в их работе), а также опубликованные в периодической печати фотоснимки с развернутыми подписями или несколько самостоятельных литературных материалов. Кроме того, необходимо представить 15—20 фотографий различных жанров размером 18×24 см. На предварительном собеседовании абитуриент должен защитить композиционное решение этих снимков, а также показать свои знания в области техники фотографии и теории фотоискусства.

Успешно прошедшие творческий конкурс допускаются к вступительным экзаменам по следующим дисциплинам: русский язык и литература (устно и письменно), иностранный язык (устно) и история СССР (устно). Тех, кто любит фотографию и хочет посвятить ей свою жизнь, мы приглашаем на наш факультет. Сроки приема документов и проведения вступительных экзаменов будут указаны в условиях приема, которые можно письменно запросить у приемной комиссии. Наш адрес: Москва, К-9, пр. Маркса, 18. Приемная комиссия факультета журналистики МГУ. Ждем вас, будущие фотожурналисты!

В. СТЯЖКИН,
преподаватель факультета журналистики МГУ

## Мастер фотопортрета



В Центральном Доме журналиста в Москве состоялась мемориальная выставка работ М. С. Наппельбаума (1869—1958), организованная фотосекцией Московского отделения Союза журналистов СССР. Экспонировались избранные фотопортреты крупнейших советских политических деятелей, видных ученых, писателей, артистов.

С именем Моисея Соломоновича Наппельбаума связаны лучшие достижения в области станкового фотопортрета. Наппельбаум был первым фотографом, снявшим Ленина после революции. Известнейший фотопортрет Владимира Ильича Ленина в своем роде уникален. Классическими стали его портреты Ф. Э. Дзержинского, В. В. Воровского, А. В. Луначарского. Снимок Наппельбаума открывает собрание сочинений А. М. Горького, большинство изданий обошел фотопортрет Сергея Есенина.

М. С. Наппельбаум умел выявить и подчеркнуть в человеке основное — его индивидуальность, присущие только ему черты характера, душевный настрой.

Люди, когда-либо позировавшие М. С. Наппельбауму, не забывали его очень долго. Примером может служить то, что по прошествии тридцати лет его вспомнил и восторженно отозвался о его мастерстве позировавший ему в 1937 году немецкий писатель Лион Фейхтвангер. Он охарактеризовал работы выдающегося мастера как портреты, в которых отчетливо видится сам автор, его художественный склад, особенности его личности.

Обо всем этом говорили выступавшие на вечере писатель С. В. Евгенов, кинематографисты Л. В. Косматов, И. В. Вайсфельд.

На снимке: Открытие мемориальной фотовыставки работ М. С. Наппельбаума

## Дань уважения и признательности



В этот вечер в Союзе кинематографистов СССР собрались представители самых разных профессий — ученые, художники, фотографы, журналисты, кинооператоры, актеры...

Торжественно отмечалось 70-летие со дня рождения и 55-летие творческой деятельности одного из старейших советских кинематографистов Константина Андреевича Кузнецова, единственного, из ныне здравствующих, фоторепортера, снимавшего В. И. Ленина.

«Анкетное» перечисление заслуг замечательного советского кинооператора, на которое, по общему мнению, не хватило бы и целого дня, очень быстро уступило место теплым словам сердечной благодарности. Ведь Кузнецовым сделано так много и в столь разных областях: он снимал, и снимал великолепно, и художественные, и документальные, и научно-популярные, и учебные фильмы.

Дань глубочайшего уважения человеку, посвятившему большую часть своей жизни советскому кино- и фотоискусству, снимавшему В. И. Ленина, была отдана сполна.

Поэтому и поздравления, благодарные слова, добрые пожелания, обращенные к этому живому, бодрому человеку, продолжающему снимать и учить по сей день, принадлежали не только творческим группам «Центрнаучфильма», организовавшего юбилей, но и работникам «Мосфильма», студии имени Горького, «Грузиифильма», представителям киноотделов при Министерстве обороны и Доме ученых... Множество телеграмм пришло из Армении, Грузии, Узбекистана, Украины.

К. А. Кузнецов, лауреат Государственной и Ломоносовской премий, начинал «мальчиком» в частной дореволюционной киностудии. Там же он изучил искусство фотографии. Его деятельность в первые годы Советской власти сочетала кинооператорство с фоторепортерской работой. Он снимал — и как снимал! — великого Ленина, события революционной ломки старого и созидания нового в Советской России. Его участие в Международной фотовыставке, посвященной 100-летию со дня рождения В. И. Ленина, было отмечено почетным дипломом.

О своем творческом пути Константин Андреевич Кузнецов расскажет в следующем номере журнала.

На снимке: К. А. Кузнецов

## К услугам кинолюбителей

Работники фотокинолабораторий постоянно заботятся об улучшении обслуживания фотокинолюбителей. Почти каждый день приходят известия о новых видах выполняемых услуг. Вот весть из Волгограда.

Волгоградская зональная кинолаборатория принимает от кинолюбителей и самодеятельных киностудий на обработку черно-белую 16- и 35-*мм* негативную и 16- и 2×8-*мм* обращаемую кинопленку. Кроме того, киностудия производит печать 16-*мм* черно-белых позитивных копий с негативов того же размера и печать черно-белых контратипов с позитивных копий или с обращаемой кинопленки того же размера. Кинопленка 2×8 *мм* после обработки разрезается вдоль и склеивается.

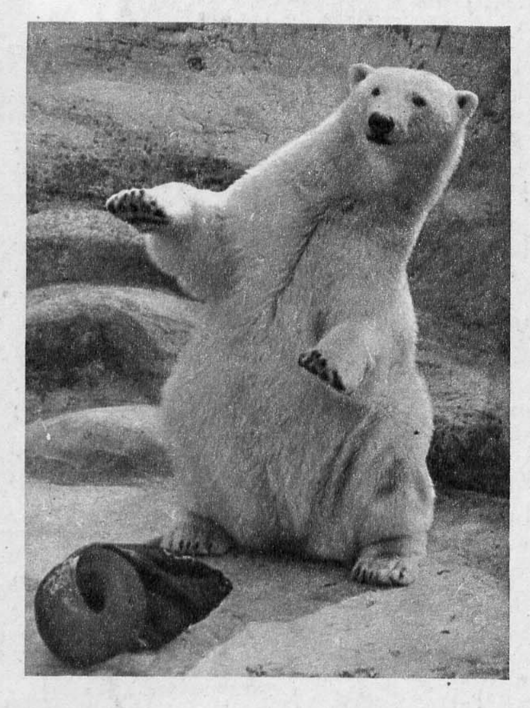
Заказы можно направлять по адресу: г. Волгоград, Советский р-н, ул. Кузнецкая, 67, кинолаборатория. Иногородним заказчикам обработанная кинопленка пересылается по почте наложенным платежом.

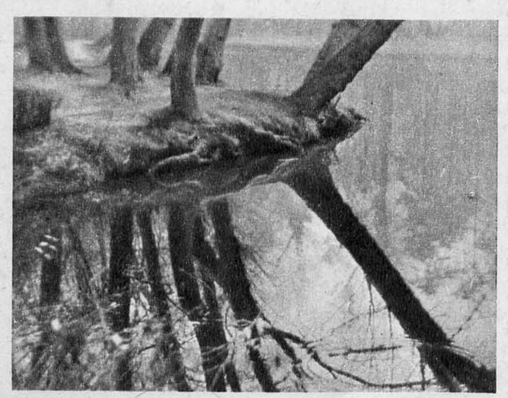
## ЧИТАТЕЛЬ — РЕДАКЦИЯ — ЧИТАТЕЛЬ

*Дорогая редакция! В «Советском фото» (1969 г., № 7) сообщалось, в каких профтехучилищах, находящихся в Российской Федерации, готовят фотографов. Хотелось бы знать, есть ли такие училища в Украинской ССР.*

В. СИЗ
(Житомирская обл.)

*Ред.:* В Госкомитете Совета Министров УССР по профессионально - техническому образованию нам сообщили, что фотографов готовят профтехучилища в Николаеве и Брянке (Ворошиловградская обл.), а также технические училища в Ивано-Франковске, Днепродзержинске (Днепропетровская обл.) и Коммунарске (Ворошиловградская обл.). Прием учащихся производится по рекомендациям областных управлений бытового обслуживания населения.





*Уважаемая редакция! Недавно я побывал в московском зоопарке. Мне удалось запечатлеть интересный момент в поведении одного из его обитателей.*
*Буду рад, если редакция сочтет возможным показать мою работу читателям «Советского фото».*

Г. ЯВИЧ
(Москва)

*Ред.:* А что, неплохой снимок! Как вы думаете, товарищи читатели?

*Уважаемая редакция! Год назад я впервые приобрел фотоаппарат. Открыл для себя совершенно новый мир. Мне 23 года. Заниматься фотографией начал совершенно самостоятельно. Спустя год я стал работать внештатным корреспондентом в областной молодежной газете.*
*Через несколько месяцев буду поступать на факультет журналистики. Очень хотелось бы услышать ваше мнение о своих снимках. Посылаю их.*
*С уважением*

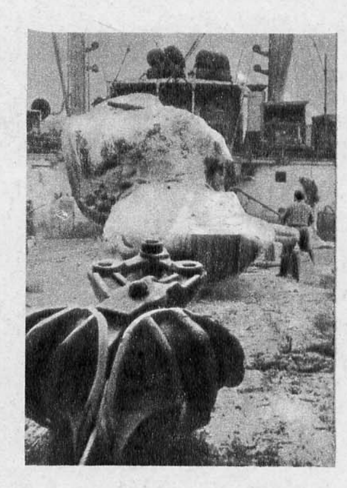
Юрий ГУКОВ
(Саратов)

*Ред.:* Дорогой Юрий! Желаем Вам успеха и в поступлении на факультет журналистики, и в дальнейшей работе. Как бы ни хвалили Ваши снимки, самое главное — сохраните свое теперешнее «рабочее» настроение, любознательность и творческое горение. Что же касается Ваших работ, то мы постараемся представить некоторые из них в одном из ближайших номеров.

*Дорогая редакция! Фотографией начал увлекаться в 1962 году, но серьезно занялся в 1967 году, когда поступил работать на китобазу «Слава». Ведь на море, как нигде, один день резко отличается от другого, да и что день, каждая минута несет много нового. Вот именно эта неповторимость каждой минуты и заставила меня обратить серьезное внимание на фотографию. И я уверен, что буду снимать лучше, ведь мне еще 24 года, а это значит, что все еще впереди.*
*Снимаю фотоаппаратом «Киев-4А».*
*С тихоокеанским приветом к Вам матрос I класса китобойной флотилии «Слава»*

Игорь ШИБАНОВ

*Ред.:* Дорогой Игорь! Конечно, все еще у Вас впереди! Учитесь снимать, овладевайте мастерством фотографии. Чтобы немного вдохновить Вас, публикуем один из Ваших снимков.



*Уважаемые товарищи! Почему фотобумаги «Унибром» и «Бромпортрет» не выдерживают горячего наката? Мне кажется, что это объясняется их недостаточно высоким качеством.*

Ю. ЛУШНИКОВ
(г. Кронштадт)

*Ред.:* По нашей просьбе на Ваше письмо отвечает и. о. главного инженера Ленинградской фабрики фотобумаг тов. ПИВОВАРОВ:

— Эмульсионный слой фотобумаги «Бромпортрет» имеет относительно низкую температуру плавления и не пригоден для горячего наката. Отпечатки, выполненные на этой бумаге, нужно накатывать на стекло или другую зеркальную поверхность холодным способом. «Унибром» обычно хорошо выдерживает горячий накат. На фабрике проделана большая работа по улучшению качества глянца. В результате этого отпечатки, выполненные на глянцевой бумаге, не нуждаются в дополнительном глянцевании.
Для повышения температуры плавления эмульсионного слоя рекомендуем перед накатом обрабатывать отпечатки в растворе дубителей, формалина или квасцов. Подобная обработка предусмотрена инструкцией к АПСО и электроглянцевателям.

*Уважаемая редакция! Посылаю вам снимок, сделанный аппаратом «Зоркий-4». Как вы его оцениваете?*

Ю. АНДРЕЕВСКИЙ,
Польша, г. Гнезно

*Ред.:* Уважаемый тов. Андреевский! Как известно, хороший пейзажный снимок чаще всего удается, когда сама природа к этому как бы «предрасположена». Вам в этом отношении повезло. Легкая воздушная дымка в парке над прудом позволила хорошо передать на снимке тональную перспективу. В сочетании с темным передним планом пейзаж получился воздушным, хорошо ощущается пространство, его глубина. Этому, видимо, способствовало и то, что вы во время съемки не сильно задиафрагмировали объектив — передний план вышел резким, а задний оказался размытым. Ошибкой, пожалуй, следует считать акцентирование внимания на отражении деревьев в воде. Обычная точка съемки позволила бы полнее передать все прелести пейзажа.

*Дорогие товарищи! Много лет я подписываюсь на журнал. Часто вижу на его страницах советы по устранению дефектов в фотоаппаратах. Это натолкнуло меня на мысль обратиться к вам за помощью. Дело в том, что нигде не брались ремонтировать мой фотоаппарат, а мне было жаль отказываться от камеры. По совету редакции я послал запросы в киевскую и харьковскую мастерские и получил от них согласие на ремонт. Отправил фотоаппарат на киевский завод «Ремточмеханика» (г. Киев, Урицкого, 1), откуда вскоре получил исправную камеру.*
*Прошу уделить моему письму немного места в журнале, чтобы таким образом отметить хорошую работу участка по ремонту фотокиноаппаратуры завода «Ремточмеханика».*

Г. ЛЕОНОВ,
(Грозный)

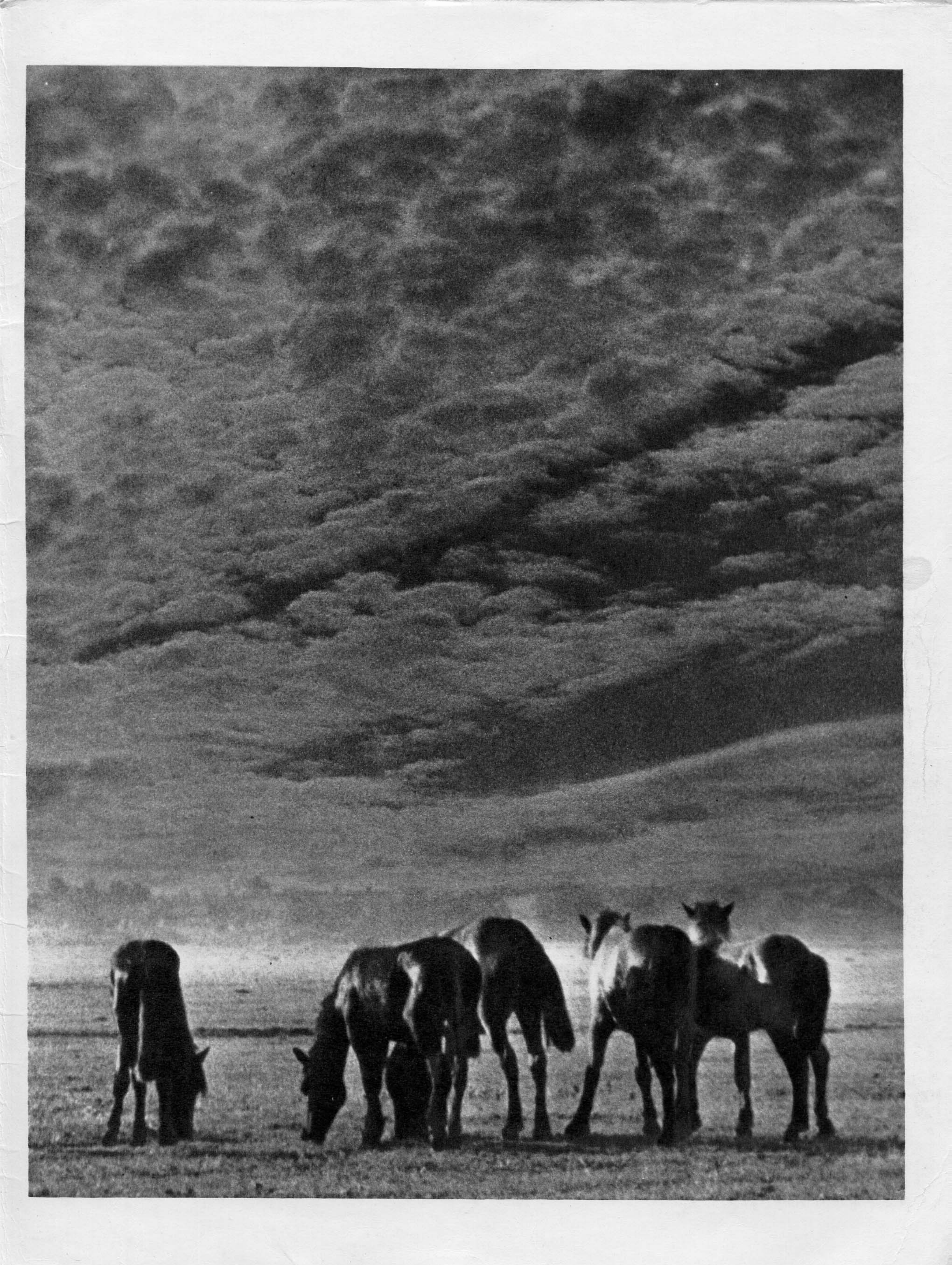
*Ред.:* Уважаемый Георгий Иванович! Публикуем ваш отзыв о работе мастерской. Нам тоже приятно отметить отзывчивость и хорошую работу товарищей с завода «Ремточмеханика».

Г. ЯВИЧ
(Москва)
В зоопарке

Ю. АНДРЕЕВСКИЙ
(Польша)
Отражение

И. ШИБАНОВ
Разделка кита

Ю. ПРОСЯНИН
(Полтава)
Утро в степи





Индекс 70869